

1504



Albrecht Dürer.

Der deutsche Großmeister der Kunst.

Vortrag gehalten bei Gelegenheit der Feier von Dürer's 425. Geburtstag,

— im —

Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati,

am 27. Mai 1896,

von H. A. Rattermann.

Ebenfalls gelesen im

Albrecht Dürer Verein von New York,

am 17. Juni 1896.

Mein Lob begehre ich allein unter den Sachverständigen zu finden. Albrecht Dürer.

Cincinnati, Ohio:
Verlag des Verfassers.
1896.

Den würdigen Künstlern des

Albrecht Dürer Vereins

von New York,

widmet dieses Lebensbild des Namenspatrons ihrer Gesellschaft,

hochachtungsvoll,

Der Verfasser.

Festgesang.

Mel. Deutschland, Deutschland über alles!

Brüder, füllet die Pokale
Jetzo an mit edlem Wein!
Laßt die Gläser rings im Saale
Klirren in der Freunde Reih'n!
Auf des Liedes Zauberschwingen
Hebt die Freude jugendschön.
Brausend soll ihr Loblied klingen,
Jauchzend zu den Sternenhöh'n!

Unser erster Spruch soll gelten
Dir, du theures Heimathland!
Mögen auch die Schmäher schelten,
Welche Freiheit nie gekannt.
Freies Wort, dich darf ich greifen,
Reden ohne Druck und Zwang:
Land der Sterne und der Streifen,
Land der Freiheit, dir mein Sang!

Deutschland, Land du uns'rer Ahnen,
Jedem Wissen Wieg' und Hort;
Unter deinen stolzen Fahnen
Wuchs der Denker mächt'ges Wort.
Dir vor allen Nationen
Hehr die Meisterschaft erblüht:
Land wo Kunst und Wissen thronen,
Land der Denker, dir mein Lied!

Du vom Glorienlicht umflossen,
Deutsche Sprache, sei geehrt!
Weisheitsfrüchte, dir entsprossen,
Hat dein tiefer Geist genährt.
Keine Sprache dringt so mächtig
In die Seele, ins Gemüth,
Und kein Sang ertönt so prächtig,
Wie das stolze deutsche Lied!

Deutsche Kunst, du würdig hehre
Königin im Reich der Kunst,
Du errangst den Preis der Ehre
Und der Kenner höchste Gunst!
Stolz schmückt dich seit Albrecht's Tagen
Des Triumpfes reichste Zier,
Und durch alle Welt getragen
Wird dein siegreiches Panier!

Dieser Trunk den holden Frauen!
Sie verklären unser Sein.
Wonne süß in's Herz sie thauen
Und ihr Blick ist Sonnenschein.
Leert die Becher bis zur Neige
Auf was sittig küßt und minnt!
Doch wer nie geliebt, der schweige,
Bis ein Liebchen er gewinnt!

Unserm frohen Bruderbunde
Dieser Becher sei geleert!
Edler Freundschaft gilt die Runde,
Treue, die auf ewig währt!
Laßt in Eintracht fest uns halten,
Daß der stolze Bau gelingt:
Nie soll unser Schwur erkalten,
Bis das letzte Glas zerspringt!

Cincinnati, an Bismarck's Geburtstag, 1896.

Vorbemerkung.

„Was hat die Kunst mit der Litteratur zu thun?" So wurde ich vor einiger Zeit gefragt, als in unserem Verein eine würdige Erinnerung an einen unserer großen Meister der Tonkunst angekündigt worden war. Und als ich diese Frage mit der Gegenfrage beantwortete: „Was hat die Wissenschaft mit der Litteratur zu thun?" antwortete mir der Herr: „Die Litteratur ist die Zunge der Wissenschaft, ohne welcher wir sie nicht vernehmen könnten. Aber die Künste haben ihren eigenen Mund, ihre besonderen Organe, durch welche sie sich vernehmbar machen, die Musik durch das Gehör und die Malerei, Bildhauerei und Baukunst durch das Auge rc." Meine Entgegnung, daß die Wissenschaften ja auch ohne das geschriebene Wort, ohne die Litteratur getrieben werden könnten; daß die Poesie auch Kunst sei, weil sie als Gedachtes, als innerlich Empfundenes, zumeist erst durch die Kunstfertigkeit der Schrift ins äußere Leben träte, und so mit den Wissenschaften eine gemeinsame Quelle habe, da wurde unser Gespräch abgebrochen mit den Worten: „Nun, wer Lust zur Kunst- und Musikgeschichte hat, mag auch wohl einen Vortrag über Kunst und Künstler anhören wollen."

Diese von einseitigem, wenn nicht kleinlichem Geiste zeugenden Aeußerungen haben mich nicht abgehalten, verehrte Anwesende, heute Abend ein Kunstthema zu wählen, und zwar, das Leben und Wirken des Großmeisters der deutschen Malerkunst und eines der größten Künstler überhaupt, die je gelebt haben, Albrecht Dürer.

Unter den Künsten ist die Malerei das jüngste Kind. Sie ist eine Kunst so recht eigentlich in der modernen Zeit entstanden, als die übrigen Geschwister, wie bekannt, besonders bei den Griechen bereits voll entwickelt waren. Gleichwohl kennt die griechische Mythologie noch keine der bildenden Künste, sie weiß nur von der Poesie: dem Hymnos, der Lyrik und Epik dem Gesang, der Tragödie, dem Lustspiel, dem Tanz, der Sternen- und der Geschichtskunde zu berichten, während die Baukunst, Plastik und Malerei in der Vergöttlichung von Kunst und Wissenschaft unvertreten bleiben. Ihre Musensage in der griechischen Mythologie muß also schon vollendet gewesen sein, ehe die bildenden Künste entstanden, obschon wir gerade Griechenland die herrlichsten Denkmäler einer hoch entwickelten Baukunst und Plastik verdanken. Von ihrer schon im hohen Alterthum in stolzer Künstlerschaft blühenden Malerei, von ihren Meistern: Aristides von Theben, Antiphilos, Apelles, Nikomachus ꝛc., ist uns nur die Sage geblieben. Ihre in Wasserfarben ausgeführten Gemälde sind gänzlich verschwunden. Nur aus der späteren Verfallzeit der Kunst sind wenige dürftige Bruchstücke erhalten, meistens Vasengemälde, die, weil sie mit der Glasur des Thones eingebrannt, ihre Farben bewahrten, bis auf uns herabgekommen sind, wie die zu Rom in der Pyramide des Cestius gefundenen, aus dem Zeitalter des Augustus stammenden Malereien.

Mit dem Sinken der römischen Kaiserherrschaft, und besonders seit dem Einbruch der Germanen in Italien, gerieth die Kunst in Verfall. Auch die sich auf den Trümmern des Heidenthums erhebende christliche Religion, die ja in ihrer Ursprünglichkeit die Religion der Armen und Dürftigen war, stand der Ausübung der Künste, deren Beschützerin sie später wurde, hemmend im Wege. Die meisten und werthvollsten Kunstwerke der vorhergehenden Zeiten mögen durch die Bilderstürmerei im 8. Jahrhundert, durch das allgemeine Verderbniß des Geschmacks und den Mangel an gelehrten und schönen Kenntnissen wieder zerstört und zu Grunde gerichtet worden sein. Was wir heute von den Kunstschätzen des Alterthums besitzen, ist fast in seiner Gesammtheit während der letzten vier- bis fünfhundert Jahre so zu sagen aus der Erde wieder ausgegraben und neu entdeckt worden. Man hat deshalb auch das 15. und 16. Jahrhundert das Zeitalter der Renaissançe (der Wiedererweckung) der Künste genannt und mit vollem Recht.

Jetzt war es auch die Kirche, welche den Künsten ihr Protektorat zuwandte, dieselbe christliche Kirche, die wenige Jahrhunderte früher aller Kunst und Wissenschaft mit Vernichtung bedroht hatte. Ein neuer Geist hatte im Schooß des Christenthums die Auferstehung gefeiert. Es ist eben Alles

wandelbar in der Welt und die schärfste Unduldsamkeit kann den Fortschritt der Zeit auf die Dauer nicht aufhalten. Auch die Nachkommen der alten Germanen, die aus ihren finstern nordischen Wäldern nach dem sonnigen Italien und Spanien gestürmt waren und vielleicht zum großen Theil an die Vernichtung und Unterdrückung der Künste mit Schuld getragen, hatten eine Umwandlung durchgemacht. Schon zu den Zeiten Theodorichs und Karls des Großen war eine höhere Seelenfreudigkeit in die Herzen der rauhen aber gemüthvollen Kinder des europäischen Nordens eingekehrt, und aus den grimmigsten Feinden des Christenthums wie der Kunst waren ihre kräftigsten und begeistertsten Beförderer geworden. Mit Karls des Großen Einzug in Rom, feierte auch die Kunst ihren Einzug in die Kirche.

In Italien, wo man die Ueberreste der alten heidnischen Tempel hatte, waren diese bereits seit Konstantins Zeit in christliche Bethäuser umgewandelt worden. In Germanien aber, im nördlichen Gallien, das unter der Herrschaft der deutschen Franken stand, die das heutige Frankreich erobert hatten und besetzt hielten, gab es keine Tempel. Die alten teutonischen Völker verehrten ihre Götter in den heiligen Hainen, unter dem Schatten nordischer Eichen. Hier mußten, um dem Geist des Christenthums Folge zu leisten, Kirchen gebaut werden. Schon die Vorgänger Karls des Großen hatten in den fränkischen Gebieten solche errichtet, und der mächtige König, der Europa unter sein Zepter gebracht, setzte den Bau der christlichen Tempel fort. Als die hervorragendsten derselben bezeichnet man die Kirchen zu Rheims, Aachen, Osnabrück, Fulda und Mailand. In der nachkarolingischen Zeit gestaltete sich der Kirchenbau und deren Ausschmückung zu einem förmlichen Wettstreit. Daraus entwickelte sich zuerst die romanische, dann die gothische und schließlich die Baukunst des Neuromanischen, der Renaissançe. Ich kann jedoch hierauf nicht näher eingehen, weil es uns in unserer heutigen Betrachtung zu weit führen würde.

An die Baukunst reihten sich, zum Theil mit dieser verbunden, die Bildhauerkunst und die Malerei. Bei der älteren Architektur überwogen anfänglich noch die Bildhauerei und Bildschnitzerei. Wie sich aber diese Verzierungskünste, die Ausschmückung der Gotteshäuser mehr und mehr hoben, mußte auch die ältere Plastik vor der jüngeren Malerei zurücktreten. Diese erreichte eine höhere Vollendung und damit die Oberherrschaft. „Als sich," sagt Jacobs in seiner trefflichen Rede über den Reichthum Griechenlands an plastischen Kunstwerken, „als sich die Kunst an der Liebe zu dem göttlichen Stifter der christlichen Religion emporhob, mußte sie sich in neue Gesetze fügen. Ihr Streben mußte zunächst auf Bedeutsamkeit gehen, und da diese in der Malerei zu erreichen war, so stieg diese Kunst schon darum über die Plastik hinauf." — Erst die neuere Zeit aber förderte die Fülle von Ideen, von technischen Mitteln und wissenschaftlichen Kenntnissen und endlich das Gemüthsbedürfniß zu Tage, dem diese reichste aller bildenden Künste ihre völlige Entwickelung verdankt.

Wir sind es gewöhnt worden, Italien als den Ursitz der neueren Kunst und besonders der Malerei zu betrachten. Diese Annahme beruht aber nur in beschränktem Maße auf Thatsachen. Die Zersplitterung des deutschen Reiches und der deutschen Kraft, die mit der für Deutschland so folgenreich durchgeführten Reformation begann, und die sich an diese anschließende Abkehr der deutschen Litteratur von der Welt, von dem eigenen Lande und ihre Hinneigung zu überirdischen Regionen und zu entlegenen Völkern, ließ das Schauen in der eigenen Heimath, das Dichten und Denken in der eigenen Sprache nicht zu. Lateinisch und griechisch wurde geschrieben und gelehrt, in Italien und Griechenland suchte man alles Schöne und Gute, alle Kunst und alle Wissenschaft. Was im eigenen Deutschland geleistet worden war, wurde nicht beachtet.

Auf die Zeit der Antike folgte die Zeit der französischen Nachbeterei und Nachäfferei. Was die Kunst in Deutschland hervorgebracht hatte und noch hervorbrachte, sah man nicht, trotzdem die Dome zu Straßburg und Köln und Wien und viele andere Baudenkmäler schon den Leuten hätte die Blicke öffnen müssen über die Bedeutung der vaterländischen Meisterschaft. Als historisches und kritisches Handbuch über Kunst und Wissenschaft galt Bayle's Diktionär, mit allgemeiner Beipflichtung in ganz Deutschland mehr als hundert Jahre lang, obwohl es bekannt ist, daß der große französische Kritiker alles was Französisch oder Italienisch war, über Gebühr hervorhob, in Bezug auf das deutsche Geistes- und Kunstleben aber eine krasse Leerheit verräth.

Gottsched und sein Anhang bemühten sich eifrigst, das manierirte Franzosenthum, sowohl in den Künsten, wie auch in der Litteratur, als unantastbare Muster anzupreisen, und nur die Stimmen von Bodmer und Breitinger in der Schweiz versuchten vergebens, die Französelei in Deutschland zu stauen. Die Kleinfürsten in Westdeutschland gingen vollends in der Anbetung des französischen Kultus unter, und selbst Friedrich der Große war, trotzdem bereits die helle Sonne Klopstocks in der deutschen Muttersprache leuchtete, noch ganz von dem Gallikanismus befangen. Nur die mächtige Stimme Justus Mösers wagte es, dem großen König, der die deutsche Kunst ungeschlacht und roh und die deutsche Sprache eine Pferdesprache nannte, kräftig entgegen zu treten. Die Barden in Göttingen rüsteten sich freilich zu einem gewaltigen Kampf gegen das Welschthum, allein es waren lauter junge Leute, deren Ansehen gegenüber dem großen Monarchen, der die Franzosen im Krieg besiegte, geistig aber von ihnen in blinder Gefangenschaft gehalten wurde, nicht aufzukommen vermochte.

War es da ein Wunder, daß Lessing und Herder sich ausschließlich in ihren Kritiken mit der antiken Kunst beschäftigten? Hierzu wurden sie freilich auch durch unsern großen deutschen Winkelmann angeregt, der in die verworrenen Anschauungen der damaligen Zeit bezüglich der griechischen

Kunst zuerst klares Licht schaffte, und die dilettantenhaften Ansichten eines Caylus, Addison ꝛc. in die Rumpelkammer des Vergessens warf. War es da zu verwundern, daß selbst Goethe, der doch zweimal Italien bereiste und so gern über Kunst und Künstler fabulirte, fast nur die italienischen und französischen Künstler der Renaissançezeit rühmt, von den damaligen deutschen Meistern, mit Ausnahme des jüngeren Holbein, keinen zu nennen wagt? Daß Goethe, der Benvenuto Cellini's Leben aus dem Italienischen deutsch bearbeitete, der Bossi's Abhandlung über Leonardo da Vinci's Abendmahl übersetzt und beurtheilt hat, der Diderots dilettantenhaftes Essay über die Malerei in die deutsche Sprache übertrug, wohl eine mäßige Anwandlung von der Erhabenheit der deutschen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts gehabt haben mag, obwohl er sonst nur wegwerfend sie behandelt, geht aus einer Stelle in seinen Annalen vom Jahre 1805 (welche nicht vor 1831 gedruckt wurden), sowie aus einem Brief an Lavater hervor, den Goethe kurz vor des letzteren Tode an diesen richtete. In diesem Brief, der freilich erst nach Goethe's Tode (1833) veröffentlicht wurde, schreibt er: „Ich verehre täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen (Dürer) der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu Seinesgleichen hat. Dieses wollen wir aber nicht laut sagen." — Also nicht laut sagen mochte er das, was er an Lavater um das Jahr 1800 bekannte. Ja, er wagte es noch ein volles Dritteljahrhundert später nicht, dieses laut zu bekennen, denn noch im Jahre 1831 sagt er in seinen „Schriften über Kunst": „Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuern Gegenstände die Freiheit des Wirkens verlieren, oder solche behaupten, insofern ihr Geist groß und demselben gewachsen ist. — Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben ins Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden." *)

Man betrachtete die heimische Kunst bis zum Schluß des ersten Drittels dieses Jahrhunderts, trotzdem zahlreiche Kunstschriften und Kritiken im 16., 17. und 18. Jahrhundert schon über die deutsche Kunst veröffentlicht waren, mit geringschätzenden Worten, während man das Lob Italiens, Spaniens, Frankreichs und der Niederlande mit allen Posaunen verkündete. In Deutschland mußte erst der Einheits- und Freiheitsgedanke durch die Herzen zittern, ehe an ein Selbstbewußtsein des eigenen Werthes gedacht werden konnte. Mit dem Befriungskrieg gegen Napoleon Bonaparte zuckte das erste Wetterleuchten der Erkenntniß schüchtern über das Land. Heller und heller wurde es während der revolutionären Bewegungen der dreißiger Jahre, und bei den Ausbrüchen der Revolution von 1848 – 1849 rollte bereits ein entfernter Donner daher. Endlich der Einigungskrieg von 1870 – '71 klärte die dumpfe Luft und gab den Deutschen Muth zur Betrachtung der eigenen Größe.

Auf dem Gebiet der deutschen Dichtkunst wurden die Reliquien des Alterthums und Mittelalters durch Männer wie Beneke, Lachmann, von der Hagen, Wackernagel, Soltau u. A. aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgeholt. Das „Nibelungenlied" und die Perlen der deutschen Sagen und Heldengesänge, der „Rosengarten," das „große und kleine Heldenbuch," die Epen von Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg u. s. w. wurden nach den Urtexten neu gedruckt und in modernisirten Uebertragungen herausgegeben. „Des Knaben Wunderhorn" belebte die Volksgesänge aufs Neue, die Minnesänger kamen in Neudrucke heraus. Wackernagel's „Altdeutsches Lesebuch" drang in die Schulen und ins Volk. Deutschland erkannte zum ersten Male, daß es eine herrliche Litteratur in der Vergangenheit hatte, daß die Kunst der Poesie auch in den alten Zeiten hervorragend lebendig gewesen war, mit einem Nationalepos an der Spitze, wie sich seit den Griechen keine Nation eines solchen rühmen konnte. Dieses rege Leben, das durch die Romantiker wach gerufen worden war, durchströmte bald das treue deutsche Herz und weckte in demselben die stolzen Gefühle des hohen kulturgeschichtlichen Werthes der Vergangenheit, lenkte den bis dahin beständig nach Auswärts gerichteten Blick nach Innen. Deutschland hatte eine Geschichte seiner Litteratur entdeckt. Sollte es nicht auch eine eben so glänzende Geschichte der übrigen Künste haben? Sicherlich! nur ließ sich diese nicht so leicht herstellen, wie die seiner Litteratur und Dichtkunst.

In der Musik wurde von Weber, Mendelssohn, Schumann, Marschner u. A. auf dem Gebiet der Romantik Neues geschaffen. In den Konzertsälen ging man auf Bach und seine Söhne, Händel, Hasse, Schütz und Orlando Lassus zurück, aber mit wesentlich schwächerem Erfolg. Das Alte hielt vor dem Neuen nicht mehr Stand. Aber eine Geschichte der deutschen Tonkunst wurde dadurch doch vorbreitet.

Die bildenden Künste mußten endlich auch folgen. In der Baukunst wurde die Vollendung des Doms zu Köln nach den aufgefundenen Originalplänen beschlossen und glänzend durchgeführt. In der Plastik traten Thorwaldsen, Schadow, Rauch, Rietschel, Drake u. m. A. für die reine Kunst gegenüber dem fremdländischen Tand ein, und Carstens brach durch seinen Widerstand gegenüber der welschen Manierirtheit in der Malerei neue Wege. Man holte die alten Meister wieder hervor und vervielfältigte ihre Werke in Steindruck, Holzschnitt und Kupferstich. Allmählig wurde auch hier die Bahn bereitet für eine Geschichte der deutschen Kunst. Langsam nur kam diese zu Stande. Zwar erschienen einige kleinere Abhandlungen schon im 17. und 18. Jahrhundert, allein erst in der Neuzeit ist auf diesem Felde praktisch und erfolgreich gesäet und geerntet worden, vor allen Anderen durch unsern großen Kunstkritiker Wilhelm Lübke, der in seinen beiden Hauptwerken: „Geschichte der christlichen Kunst" und „Geschichte der deutschen Kunst" uns einen hellen Blick in die Vergangenheit und Anfänge derselben gewährt hat.

Und was lernen wir daraus? (Ich muß mich von hier an einzig auf die Malerei und die damit zusammenhängenden Künste des Holschnitts und Kupferstichs 2c. beschränken.) Wir sehen daraus, daß die Uranfänge der neueren Kunst nicht in Italien allein zu suchen sind, sondern daß sie auch in Deutschland ein ebenso hohes Alter haben und ebenso reich entwickelt waren, wie in den welschen Ländern.

Anfänglich bewegte sich die Kunst, hier wie dort, in schrankenloser Eigenmächtigkeit jedes einzelnen Individuums. Mit dem Sieg des Pabstthums über das Kaiserthum aber gelangte sie in geregeltere Bahnen. Hatte sich die Malerei, soweit sie uns bekannt geworden ist, anfänglich noch in altchristliche Formen bewegt, so begann jetzt ein neues Leben, ein Streben nach Verjüngung, woraus sich Schulen entwickelten. Die ältesten dieser Schulen, und abgesehen von einigen früheren Andeutungen einer westfälischen Malerschule in Soest aus dem 12. Jahrhundert, sind die gleichzeitig um die Mitte des 14. Jahrhunderts auftretenden Schulen in Florenz, Italien, und Köln am Rhein. Hier (in Köln) waren die höchsten Spitzen der deutschen Schule Meister Wilhelm Herle, gewöhnlich Meister Wilhelm von Köln genannt, und Meister Stephan Lochner; während in Florenz Giotto oder Angiolotto, sowie Thomaso, genannt Giottino, und Stefano Fiorentino als die Meister der italienischen Malerschule genannt werden.

Bald nach Begründung dieser beiden Schulen entstand, von Kaiser Karl IV. unterstützt, eine eigene Malerschule in Prag, die in ihrem Gegensatz zu der kölner und der kurz nachher durch die Brüder Hubert und Jan van Eyck in Brügge und Ghent errichteten flämischen Schule, sich ganz eigenartig gestaltete. Sehen wir uns den Unterschied zwischen dem Nordwesten und Südosten näher an, so ergibt sich, daß die kölner und flämischen Maler sich durch den Grundzug frommer Hingebung und einer idealen Erhebung der mittelalterlichen Kirche, durch Darstellung von schlanken Gestalten mit zierlich geschwungener, gleichsam aufwärts strebender Körperhaltung, durch lang herabfallende in dichte Falten geworfene Gewandungen, durch weiche, ruheselige Gesichtsformen, durch den sanften, milden Blick, der mehr nach Innen als nach Außen gekehrt scheint, durch die Eintauchung in lichte, duftige Farben, umflossen von Goldgrund kennzeichnen, gleichsam verkündend, daß diese Figuren nicht Kinder der Welt, sondern einem bessern Jenseits angehörten. Bei all diesem religiösen Ernst, dieser himmlischen Feierlichkeit verloren die rheinischen Meister jedoch die heiteren Züge nicht aus den Augen, welche der Genuß des Daseins verleiht und erhellt. Diesen Karakter hatte freilich die mittel- und niederrheinische Kunst in großen Zügen mit der Tafelmalerei Italiens und des übrigen Deutschlands damaliger Zeit gemein, doch fanden sich die Bedingungen einer höheren, feineren Durchbildung nur in den Rheinlanden glücklich zusammen.

Die Glanzzeit der Kölner Malerschule erlebte sie unter den bereits genannten Meistern Wilhelm und Stephan, und des letzteren berühmtes Köl-

ner Dombild, die „Anbetung der heil. drei Könige," mit den Seitenflügeln, „St. Ursula und ihre elftausend Jungfrauen" und „St. Geron mit seiner Ritterschar" bildet den Höhepunkt dieser kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts. Meister Lochners Richtung aber führte die streng kirchliche, die idealische Kunst des Mittelalters an die äußerste Grenze, über die hinaus sie keiner Entwickelung mehr fähig war, ohne ihren Prinzipien gänzlich untreu zu werden.

Den Gegensatz zu dieser rheinischen Kunst bildet, wie gesagt, die Prager Schule. Sie wird auf Dietrich von Prag und Meister Kunze zurückgeführt, erlebte aber, wie Thausing mittheilt, ihre Glanzzeit unter den Meistern Thomas von Modena und Nikolaus Wurmser von Straßburg, ward also von Ausländern getragen. Da mir keine Abbildungen von Werken dieser böhmischen Künstler zur Einsicht vorlagen, folge ich hier Thausing's Schilderung, die mit Lübke's Darstellung ziemlich genau harmonirt: „Ihre Gestalten," schreibt Thausing, „meist wuchtig, mit Vorliebe überlebensgroß, zeigen Würde und Ernst; Köpfe und Hände sind kräftig ausgebildet; breite, weiche Gewandmassen fließen um die freier bewegten Glieder; die Färbung ist tief, in grauen Schatten abgetont und in den Gewändern gebrochen, so daß ihr materieller Reiz nicht sehr zur Geltung kommt. Die Augen sind weit geöffnet und schauen bestimmt, zuweilen fast finster heraus; das Beiwerk ist naturwahr behandelt. Trotz des gemusterten Goldgrundes, aus dem sie heraustreten, steht das Erhabene ihrer Erscheinung nicht so sehr in einer inneren Beziehung auf eine höhere, als vielmehr auf die irdische Welt, auf den Beschauer selbst, von dem sie nicht bloß Verehrung, sondern auch Unterwerfung fordern ...... Geschaffen und gehoben durch die Gunst Karls IV. erhielt diese Schule von Prag unwillkürlich das Gepräge der andern Vormacht des deutschen Mittelalters — sie ist die Malerei des alten Kaiserthums."

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts erstand auch in der freien Reichsstadt Nürnberg und ein halbes Jahrhundert später in Augsburg eine Malerschule, die aber kein so typisches Eigengepräge zeigten, wie die Kölner oder Prager Schulen, vielmehr zwischen beiden einherschwankten. Während z. B. das Imhof'sche Altarbild: „die Krönung der Maria" in der St. Lorenz Kirche zu Nürnberg ganz in der Richtung der kölnischen Schule dargestellt ist, nähert sich die Altarmalerei in der Frauenkirche daselbst mehr der Prager Manier. Im Ganzen aber äußert sich bei den Malern der Reichsstadt an der Pegnitz ein eigener Geist, der nach einer besonderen Urquelle hinweist. Diese Urquelle ist in den Niederlanden zu suchen, wo die van Eyck'sche Schule zur Zeit mächtig blühte.

Die Städte Nürnberg, Augsburg und Ulm waren damals die hervorragendsten Handelsstädte in Süddeutschland und, mit Ausnahme der Seestädte, von ganz Europa. Verbindungen mit Venedig hatten, neben Regensburg und Würzburg, besonders Nürnberg und Augsburg. Den Haupthandel aber trieben die beiden letztgenannten Städte nach den Niederlanden, wo

Antorf (jetzt Antwerpen) fast den ganzen überseischen Handel nach Norden, Süden und Westen in Händen hatte. So kam es, daß auch nach den opulenten deutschen Reichsstädten, nicht nur die Kunde von den Kunstwerken der van Eycks drang, sondern auch viele ihrer Schöpfungen selbst, die von reichen Patriziern angekauft wurden. Noch heute sollen sich, nach Berichten Pfister's, von Murr's, von Eye's u. A. Gemälde von den Brüdern van Eyck in Nürnberg befinden.

Die Wichtigkeit der van Eyck'schen Schule für den Fortschritt in der Kunst, über die der mittelrheinischen und böhmischen Schulen, beruht auf zwei wesentlichen Neuerungen der flämischen Meister, wodurch sie mit einem Zuge die Maler von Köln und Prag überholten. Zusammenfassen lassen sie sich in das Wort: „Naturwahrheit," im Einzelnen war es die Einführung der Landschaft in das historische Gemälde und die Durchbildung der Individualität in Form und Ausdruck der Gesichter. Ihr sonstiges Beiwerk und die modischen Gewandungen blieben dabei untergeorduet, weil sie nicht, wie Thausing sich ausdrückt, durch ein besseres Verständniß der Anatomie und Würdigung des ganzen menschlichen Körpers unterstützt wurden.

Ihre Darstellungen sind dem Wesen nach noch ganz epischer Natur, der das Handelnde, das Dramatische fehlt. Dieser Mangel der lebendigen Aktion wurde erst durch die Elsässer, vielmehr Kolmarer Schule des großen Meisters, Martin Schongauer, gehoben. Aber zur vollen dramatischen Höhe brachte es auch Schongauer nicht, und so bewegte sich die Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch mitten zwischen dem menschlichen Gefühlsleben und dem Leben der Sinne, ohne wirksame Vereinigung dieser beiden Gegensätze, wodurch die Kunst erst zur vollkommenen Größe emporwächst. Höher als Schongauer hatten die italienischen Meister, an deren Spitze damals Andreas Mantegna und die Brüder Bellini standen, es auch nicht gebracht. Nur bei Leonardo da Vinci erscheint zuerst eine entwickeltere Durchgeistigung des Stoffes und sein Abendmahl muß als das vollendetste Werk vor Dürer betrachtet werden, als der Ausgangspunkt eines neuen Lebens der Kunst. Aber die Aufgabe einer vollkommenen Verschmelzung des Objektiven, des rein Aeußerlichen mit der seelischen Innerlichkeit, worin das Ideal besteht, mußte doch einem Meister vorbehalten bleiben, dessen Erscheinen mit der folgenden Aufzeichnung eines Familienregisters angekündigt wird:

„Item, nach Christi Geburt im Jahr 1471 in der sechsten Tagesstunde am St. Prudentientage, an einem Dienstag in der Kreuzwoche (Himmelfahrtswoche, den 21. Mai) gebar mir meine Hausfrau meinen zweiten Sohn; zu dem war Gevatter Anton Koburger und er nannte ihn Albrecht nach mir." — Mit diesen einfachen, in seinem Buch eingeschriebenen Worten kündigte der Goldschmied Albrecht Dürer in Nürnberg an, daß an dem gedachten Tage, gegen 11 Uhr Morgens, der Welt ein Genie geboren wurde, wie es größer wohl kaum genannt werden kann.

Wenn wir heute Abend verspätet den 425. Geburtstag des Großmeisters der Kunst feiern, so mag es in Erinnerung gebracht werden, daß wir dem Datum nach wohl sechs Tage zu spät, der astronomischen Zeit gemäß aber noch etwa drei Tage zu früh die Feier begehen; indem nach dem gregorianischen Jahr das 15. Jahrhundert um neun Tage in der wirklichen Zeit zurückgeblieben war.

Es war das große Jahrhundert, in welchem das Siebengestirn der großen Männer geboren wurde, das die alte Weltgeschichte aus ihren Angeln hob, das Jahrhundert Guttenberg's, Regiomontanus', Heinrich des Seefahrer's, Martin Behaim's, Kolumbus', Kopernikus' und Luther's. Ebenso war es das Jahrhundert in welchem die Kunst ihre Wiedererstehung feierte, gleichfalls getragen durch das Siebengestirn der Renaissançe: Martin Schongauer, Andreas Mantegna, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Michael Angelo Buonarotti, Rafael Sanzio und Hans Holbein der Jüngere. Ich hätte noch mehr Meister zu diesen Namen hinzufügen können, aber die genannten bilden die Krone der Kunst, indem jeder derselben in seiner Weise bahnbrechend war, die übrigen aber sich ihnen nur nachfolgend anschlossen.

Albrecht Dürer's Vater war, wie bereits erwähnt, Goldschmiedemeister und der Sohn wurde von demselben ebenfalls für dieses Fach bestimmt. Von sanft folgsamem Wesen, fügte sich derselbe dem Willen des Vaters, und nachdem er eine gute Schulbildung auch in der Lateinschule genossen hatte, trat er, zwölf Jahre alt, in die Werkstatt des Vaters als Lehrling ein.

Das Goldschmiedehandwerk mag in vieler Beziehung die Mutter der neueren Kunst genannt werden, da in dem Treiben ganzer Statuen von Heiligen, in dem Ausarbeiten umfangreicher Reliefplatten der so beliebten Reliquiarien und Kirchengefäße, wie sie aus der Zeit des frühen Christenthums in Deutschland vielfach aus getriebenem Silber und Gold, mit Relief Statuetten und Juwelen reich verziert, mit ihren feinen, teppichartigen Zeichnungen und mannigfarbigen Nielloarbeiten noch heute bewundert werden, gewiß ihren Anfang hatte. Nicht nur die Plastik, sondern auch der Farbensinn ward dabei geweckt, und in den letzten Jahrzehnten, ehe Dürer auftrat, hatte sich unmittelbar an die Metallzeichnung eine Technik geknüpft, die für die rasche Verbreitung der Kunstwerke der Malerei im Publikum und die Bildung des Auges, für die Mittheilung künstlicher Entwürfe, wie wissenschaftlicher und populärer Darstellungen von größter Bedeutung war, nämlich der Kupferstich. Diese Kunst gehörte damals noch ganz den Goldschmieden an, und dabei nahm Nürnberg die erste Stelle ein.

Es ist wahrscheinlich, daß die Lehrzeit Albrechts als Goldschmied bedeutsam für seine technische Entwickelung auch als Maler war, obschon sein Vater meinte, daß er damit „viel kostbare Zeit versäumt“ habe. Aber die Neigung trieb den Knaben in denjenigen Beruf, für den er recht eigentlich geboren war, der Malerei. Als er noch bei seinem Vater in der Lehre dien-

te, machte er Zeichnungen zu Bildern, darunter ein Selbstportrait in Silberstiftzeichnung, das sich in der Kunstgallerie Albertina zu Wien befindet, wo auch die größte Sammlung von Dürer-Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten ꝛc. aufbewahrt wird. Der dreizehnjährige Knabe hat den Ursprung dieser Zeichnung durch die beigefügten Worte selbst erklärt: „Daz habe ich aus einm Spiegel nach mir selbs konterfait Im 1484. iar, da ich noch ein kind was. Albrecht Dürer." Aus dem nächsten Lebensjahr Dürers (1485) ist noch eine Federzeichnung von ihm im königl. Kupferstich Kabinet zu Berlin erhalten, womit er schon ganz deutlich bekundet, daß er wirklich zum Maler berufen sei. Das Bild, eine Madonna mit dem stehenden Jesuskinde auf dem Schooße, ist bereits eine eigenartige Konzeption des vierzehnjährigen Künstlers, wobei er aber augenscheinlich die „Madonna im Rosenhag" des Meisters Stephan Lochner zum Vorbild gehabt hat. Die unter einem Thronhimmel sitzende gekrönte Jungfrau mit lang herabwallendem Haar, sowie die zu beiden Seiten stehenden mit Laute und Harfe musizirenden Engel haben in ihren Ausdrücken den sanften milden Blick der Kölner Schule, wie denn auch die Figuren das schlanke Maß der mittelrheinischen Meister zeigen. Der eckige Faltenwurf des Gewandes der göttlichen Mutter läßt nebenbei auf eine Zeichnung für Silber- oder Goldschmiedearbeit, z. B. der Wand eines Reliquiars, schließen, also des jungen Künstlers Uebergangsstufe vom Goldschmied zum Maler deuten.

Nur wenige Jahre ließ es den jungen Dürer in der Goldschmiedewerkstatt des Vaters dulden. Dann bat er diesen, er möge ihn doch in das Malerfach übertreten lassen. Anfangs wollte der Vater das nicht zugeben, und als er endlich einwilligte, um den Sohn nach Kolmar, zu dem Meister Martin Schongauer, wohin es den jungen Künstler besonders zog, in die Lehre zu geben, — Dürer's Vater war ja mit Schongauer und dessen Brüder, die ebenfalls Goldschmiede waren (wie auch der Maler selbst in der Jugend es gewesen) wohl befreundet — da zerschlug sich die Absicht auf irgend eine uns unbekannte Weise. Der Vater sah sich deshalb nach einem andern passenden Lehrmeister für den Sohn um und wählte dazu den ersten Meister Nürnbergs, Michael Wohlgemuth, der auch in der Kunstwelt seiner Zeit einen verdienstlichen Ruf genoß. Bei ihm trat Dürer 1486 auf drei Jahre als Lehrling ein.

Ueber die Lehrzeit Dürers und seine Thätigkeit in Wohlgemuths Werkstatt ist so gut wie gar nichts bekannt. Wohlgemuth arbeitete in der letzten Zeit fast nur handwerksmäßig, indem zumeist künstlerisch bedeutungslose Altartafeln und Holzschnitte aus seiner Anstalt hervorgingen. Als ein Beispiel mag die Hartmann Schedel'sche „Weltchronik" genannt werden, zu welchem Riesenbuch die Wohlgemuth'sche Werkstatt in weniger als zwei Jahren über 2000 Holzstöcke lieferte. Die Altartafeln Wohlgemuths zählen nach Hunderten. Gleichwohl gilt Wohlgemuth, der in der Kölner Schule gelernt und in der van Eyck'schen sich fortgebildet hatte, zu den bedeutendsten der

damaligen deutschen Künstler, der nur gegen den älteren Kranach und Schongauer zurücksteht. In Kupferstichen, worin Wohlgemuth seine größte Kunst offenbarte, ahmte er schließlich Schongauer nach und zwar so vollkommen, daß man ihn nicht ganz ohne Grund nur einen Nachbildner genannt hat. Unter den Nürnberger Künstlern nahm er jedoch, wie bereits bemerkt, vor Dürer den ersten Platz ein.

Was Dürer unter diesem Meister gelernt hat und lernen konnte, läßt sich einzig aus dem Wettstreit Dürers mit Wohlgemuth in den späteren Jahren, besonders durch des Schülers Nachbildung der Kupferstiche seines Lehrers, der „Venus" aus dem „Traum," sowie der drei nackten Frauengestalten aus den „Vier Hexen," herausdeuten, wobei es klar wird, daß Dürer von Wohlgemuth ja gelernt haben mochte. Er hat seinen Lehrmeister auch bis zu dessen Tode anerkannt und verehrt. Das schönste Zeugniß hierfür bekennt er in dem trefflichen Portrait Wohlgemuths, das in der Pinakothek zu München erhalten ist. Eine noch karakteristischere Kreidezeichnung des Wohlgemuth'schen Kopfes, wahrscheinlich ein Entwurf zu dem obigen Bilde, befindet sich in der Albertina zu Wien. Beide sind aus dem Jahre 1516.

Sonst ist uns von dieser Lehrzeit Dürers nichts bekannt, außer einer kurzen Aufzeichnung in seinem Tagebuch, wo es heißt: „Da man zählte nach Christi gepurt 1486. jar, am St. Andreas Tag versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michael Wohlgemuth, drei Jare lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Gesellen leiden."

Zu den Bedingungen, unter welchen die Lehrlinge aus der Lehre entlassen wurden, galt zur damaligen Zeit, wie auch noch bis in's 19. Jahrhundert hinein, der Gebrauch, daß der Lehrling sein Gesellenstück machen mußte. Wir wissen nicht, ob von Dürer eine derartige Arbeit geliefert wurde, doch vermuthe ich, daß das prächtige in Oel gemalte Portrait seines Vaters, das sich jetzt in der Uffizien Gallerie zu Florenz befindet, diesem Zweck gedient haben mag. Es trägt die Jahreszahl 1490, und ist für den noch im neunzehnten Lebensjahr stehenden Maler geradezu ein wundervolles Bild, das schon ganz die erstrebte Meisterschaft des Künstlers verkündet. Gesicht und Hände sind von sprechender Lebendigkeit, ein würdiger Ernst und selische Ruhe lagern sich auf dem Antlitz, um den Mund spielt ein Zug von Entschlossenheit, der auch aus den kleinen aber klugen Augen hervorleuchtet. Das Bild ist schon in der karakteristischen Eigenheit unseres Meisters ausgeführt, was sich noch jetzt erkennen läßt, obwohl einzelne Theile desselben übermalt wurden, wobei es ein gröberes Aussehen erhielt, wie durch Zeugnisse bestätigt wird, welche das Bild vor der Uebermalung und seitdem wieder gesehen haben.

Auf die Lehrzeit folgten nach damaliger Sitte die Wanderjahre, wobei ich die jungen Gesellen durch Anschauung und Erfahrung in der Fremde

in ihren Gewerken zu vervollkommnen bemüht waren. Auch Dürer trat eine solche Wanderschaft an, auf welcher er vier Jahre zubrachte. Er erwähnt dieser Reise mit derselben lakonischen Kürze, wie er seinen Eintritt und seine Wirksamkeit in der Lehre schilderte: „Und da ich ausgedient hatte," schreibt er, „schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jare aus, bis daß mich mein Vater wiederforderte; und als ich im 1490. Jar hinwegzog nach Ostern (also im April), darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingsten," welches Fest damals auf den 18. Mai fiel. Wo er auf dieser Reise überall gewesen, läßt sich nicht mehr nachweisen, wenigstens nicht der Reihenfolge nach. Ich will eine hypothetische Reiseroute wagen, welche alle darüber geäußerten Streitfragen unter einen Hut bringen dürften.

Sein Lehrmeister, Wohlgemuth, hatte als Wanderbursch Köln besucht, und die Kölner Schule war bestimmt der Ausgangspunkt von dessen Kunst. So ist es leicht begreiflich, daß auch Dürer zuerst seine Schritte nach Köln lenkte, wo er sich einige Zeit aufgehalten haben mag. Nach den Niederlanden, wo Wohlgemuth die van Eyck'schen Werke studirt hatte, kam Dürer damals nicht, wie er später selbst erklärt. So mußte seine Reise von Köln rheinaufwärts nach Straßburg gehen, wo er, nach von Eye, ja gewesen sein soll; und von dort nach Kolmar, was nach Scheurl's „Leben des Anton Kreß" bestätigt wird, indem es dort heißt, Dürer sei im Jahre 1492 nach Kolmar gekommen, wo er von den Brüdern des Martin Schongauer, den Goldschmieden Kaspar und Paul und dem Maler Ludwig, wie auch zu Basel von dem vierten Bruder desselben, dem Goldschmied Georg, gütig aufgenommen und freundlich bewirthet worden. Meister Martin selbst habe er nicht mehr gesehen, so lebhaft er dies auch gewünscht hatte.

Thausing fügt hier hinzu, derselbe sei am 2. Februar 1488 gestorben. Lübke, der neuere Forschungen gemacht hat, sagt, er sei am 2. Februar 1491 zu Basel gestorben, was wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben wird und Dürers Reise nach Basel erklärt, um dort das letzte Werk des „hipsch Martin," wie Meister Schongauer im Volksmunde genannt wurde, in Augenschein zu nehmen. Freilich mochte er auch wohl den älteren Holbein aufgesucht haben, der sich zur Zeit in Basel aufhielt und von dem sich etliche Werke dort befanden.

Lange wird sich Dürer wohl in Kolmar und Basel nicht aufgehalten haben, denn der Meister, den er vor allen schätzte und suchte, war ja todt. Von Basel mag seine Reise über Ulm und Augsburg gegangen sein, welche Städte damals die Rivalen Nürnbergs auf dem Felde der Kunst in Oberdeutschland waren. Diese Reise hat wahrscheinlich nicht über den Frühherbst 1492 gedauert, und dann verliert sich die Spur von der nachfolgenden Reise. Doch schreibt Dürer im Jahre 1505 aus Venedig an Willibald Pirckheimer: „Das Ding (d. h. die Kunstwerke in Venedig) welches er vor elf Jahren bewundert habe, gefiele ihm jetzt nicht mehr," was darauf schließen läßt, daß er wahrscheinlich über München, Insbruck, Botzen und Trient

gereist ist und Venedig besucht hat, zumal Italien und besonders Venedig gerade am Schluß des 15. Jahrhunderts den stolzen Aufschwung der Kunst äußern, der die italische Halbinsel zum Mittelpunkt derselben erhob. Auch hatten die drei süddeutschen Handelstädte ihre Filialen und Agenturen ja in der Königin an der Adria.

Als Zeugen, außer den Brief an Pirckheimer, hat man auch Dürer's Skizzen aus jener Zeit genannt, Berglandschaften, wie sie nur in Tirol anzutreffen, die sich unter seinen Aufnahmen fanden und mit den bezüglichen Jahreszahlen versehen sind, worauf ich jedoch nicht näher eingehen will. Einzelne Blätter seines Skizzenbuches, mit Versuche Dürers auf dem Felde der Antike aus dieser Zeit, die sich in der Albertina zu Wien befinden, werden auch als Beweise seiner Anwesenheit in Venedig im fünfzehnten Jahrhundert hervorgehoben, besonders der antikischen Versuche wegen, deren Anregungen allerdings wohl am besten in Italien geboten wurden. Auch die Zeichnung eines Löwenkopfes von drei verschiedenen Seiten deutet man auf Venedig hin, wo das Original einer der beiden leoncinischen Löwen aus rothem Marmor sein soll, die heutzutage links von der Markuskirche aufgestellt sind und dem Platz den Namen "Piazetta de' Leoni" gegeben haben. Aber alle diese Zeugen werden von anderer Seite wieder bestritten.

Ich weiß nicht, warum noch kein einziger der Dürer-Forscher auf den klarsten von allen Beweisen, daß Dürer im Jahre 1493 in Venedig gewesen sein muß, gekommen ist, nämlich, das Selbstportrait mit der genannten Jahreszahl, welches sich in der Sammlung Felix in Leipzig (eine Kopie aus der Neuzeit auch im dortigen Museum) befindet? Auf diesem Selbstbilde erscheint der junge Maler in einem neuen Anzug, ganz nach der damaligen Venezianischen Mode gekleidet. Es ist dasselbe Gemälde, welches Goethe im Jahre 1805 in Helmstädt, bei dem Sonderling Hofrath Beireis, fand und das er in seinen Annalen (wie schon eingänglich gesagt) in folgender begeisterten Weise schildert.

„Unschätzbar hielt ich Albrecht Dürers Portrait von ihm selbst gemalt mit der Jahreszahl 1493, also in seinem zwei und zwanzigsten Jahre, halbe Lebensgröße, Bruststück, zwei Hände, die Ellenbogen abgestutzt, purpurrothes Mützchen mit kurzen schmalen Nesteln, Hals bis unter die Schlüsselbeine bloß, am Hemde gestickter Obersaum, die Falten der Aermel mit pfirsichrothen Bändern unterbunden, blaugrauer mit gelben Schnüren verbrämter Ueberwurf, wie sich ein feiner Jüngling gar zierlich herausgeputzt hätte, in der Hand bedeutsam ein blaublühendes Eryngium, im Deutschen Mannestreue genannt, ein ernstes Jünglingsgesicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das ganze herrlich gezeichnet, reich und unschuldig, harmonisch in seinen Theilen, von der höchsten Ausführung, vollkommen Dürers würdig, obgleich mit sehr dünner Farbe gemalt." Die Begeisterung Goethe's ist hier keineswegs zu hoch gespannt, und doch war **das Bild**, welches Goethe

sah, nur eine Kopie, sicherlich eine gute Kopie. „Mein Sach die geht, wie es oben steht" ist mit zierlichen Lettern neben der Jahreszahl über dem Haupt des Portraits eingezeichnet.

Wo sollte sich Dürer wohl in diesem damals ganz modisch venezianischen Anzug anderwärts gemalt haben, als in Venedig? Er versuchte zur Zeit vielleicht seine Stärke in der Portraitkunst, und der unbekannte Jüngling wird wohl kaum Personen gefunden haben, die sich von ihm, einem Maler ohne Namen, malen lassen wollten, also übte er sich an der eigenen Gestalt, und der venezianische Anzug diente vortrefflich als Gewandstudie. Sicherlich auf dieses Portrait Bezug nehmend, schrieb er im Jahre 1506 aus Venedig an seinen Freund Pirckheimer: „Mein welscher Rock läßt grüßen," wie ich später auseinandersetzen werde. Ein Zug von Selbstbewußtsein liegt ja offen in Dürers ganzem Wesen, mit einer kleinen Zugabe von Eitelkeit, und so dürfen wir wohl annehmen, daß er das Pergamentblatt, worauf das Bild gemalt war, nach der Heimath geschickt hat, um den Seinigen von sich sowohl, wie auch von seinen Fortschritten in der Kunst Kunde zu geben. Mir scheint es, daß dieses Selbstbild in dem „welschen Rock" als der wichtigste Zeuge für Dürer's Anwesenheit in Italien im Jahre 1493 anzusehen ist.

Vielleicht war auch die Ankunft dieses Bildes Ursache, daß sein Vater ihn 1494 von der Wanderschaft nach Hause rief. Der Vater mochte denken, daß sein Sohn nicht länger mehr den fruchtbaren Samen ins eigene Innere säen, sondern aus diesem inneren Felde auch zu ernten anfangen müsse. Als folgsamer Sohn kam der junge Albrecht, wie bereits bemerkt, nach Pfingsten 1494 wieder in die Heimath zurück.

Die Wanderschaft war für Dürers Entwickelung von der allergrößten Wichtigkeit. Er hatte die karakteristischen Unterschiede der Kölner, Kolmarer und Venezianischen Schulen studiren können; bemerkte die Kunstgriffe in der Kupferstich- und Radirkunst der Meister Schongauer und Mantegna durch eigene Anschauung in der unmittelbaren Nähe, wo sie entstanden; vor allem aber ward er sich auf dieser Reise klar bewußt, daß die Höherbildung der Kunst allein durch die bedeutungsvollere Darstellung der Natur, der Landschaft in der Malerei erzielt werden könne. Zu diesem Zweck gab er sich denn auch mit ganzer Seele dem Studium der Natur hin. Wenn wir sehen, daß er, namentlich in seinen früheren Werken, mit Vorliebe sich der landschaftlichen Hintergründe bediente, so müssen wir diesen Zug als auf seiner Wanderschaft empfangen deuten, als der deutsche Jüngling fröhlich über Berg und Thal dahinzog, offenen Sinnes für den Eindruck jeder Schönheit, die ihm vor Augen trat. Hatte er eine bemerkenswerthe Partie gefunden, so machte der Fuß Rast und es entstand ein Bild. Unzählige Menschen hatten vor Dürer dieselben Wege gewandelt, aber keiner hatte den Gedanken, diese Ansichten und Farben auf ein Blättchen Papier zu firiren. Dieser Naturreiz, so voll und ganz mit der Kunst durchgeistigt und vereint,

ist auf keinem einzigen vor Dürer entstandenen Gemälde zu finden. Wenn dies den späteren Künstlern leichter gelang, so ist das Verdienst desselben auf Albrecht Dürer zurückzuführen, der ihnen den Weg gezeigt hat. Dürer ist der Begründer der eigentlichen unabhängigen Landschaftsmalerei.

Drei und zwanzig Jahre alt, trat Dürer als selbstständiger Meister in seiner Heimath auf. Die Lehr- und Wanderjahre sind vorüber, und es öffnet sich unserem Blick eine vier und dreißigjährige Thätigkeit, die ihm seinen hohen Platz in der Kunstgeschichte anweist und uns den ganzen geistigen Reichthum seines Innern, aber auch zugleich das Herz eines Mannes offenbart, in dem jede Betrachtung neue Tiefen erschließt. Während wir bei seinem großen Nachfolger und Zeitgenossen, Rafael Santi, den ganzen vergleichenden Ausdruck seines inneren Lebens in seinen Werken finden, ja gestehen müssen, daß ihm, wie dem glücklichen Dichter, oft ein tiefsinnigeres Werk gelungen, als er selbst geahnt hatte, so tritt bei Dürer der entgegengesetzte Fall ein. Bei ihm ist immer mehr geistiger Gehalt vorhanden, als er eben geben will.

Dürer war kaum zu Pfingsten 1494 nach Hause zurückgekehrt, als sein Vater mit einem für sein ganzes Leben entscheidenden Plan hervortrat, auf den der Sohn, wie deutlich zu sehen, aus kindlichem Gehorsam einging. Es war dies die Verheirathung des jungen Dürer mit der Tochter eines dem alten Dürer bewährten Freundes, des als Handelsmann und Musikus damals bekannten Hans Frei. Dürer spricht die ganze Art des Ehewerbens in wenigen Worten aus: „Da handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, Jungfrau Agnes, und gab mir mit ihr 200 Gulden, und wir hielten die Hochzeit, die war am Montag vor St. Margarethen (7. Juli) im Jar 1494.“ Hieraus spricht deutlich die Kunde, daß, obwohl es kein Schaltjahr war, die Jungfrau den Jüngling gefreit hatte.

Dürer hat im ersten Jahr ihrer Ehe ihr Bildniß gemalt, nach welchem sie in der Jugend sehr schön gewesen sein muß. Auch Dürer war, wie in seinen Selbstportraits zu sehen, ein stattlich hübscher Mann; und es wird gesagt, wenn die jungen Eheleute Sonntags zur Kirche gingen, daß es das schönste Ehepaar in ganz Nürnberg gewesen sei. Gleichwohl lag in dem Gesicht der Frau, trotz des freundlichen Lächelns, nach dem prächtigen Brustbilde einer Silberstiftzeichnung aus dem Jahre 1504, mit der Bezeichnung „Albrecht Dürerin,“ das sich gegenwärtig im Besitz von Dr. Blasius in Braunschweig befindet, etwas Hartes und Kaltes. Dieser selbe Zug, jedoch mit dem jetzt fehlenden Lächeln, wird auf den beiden letzten Bildnissen, die Dürer von seiner Frau gemacht hat, noch mehr ausgeprägt: das eine zu Antwerpen in holländischer Tracht mit Kohle gezeichnet, und das andere während der Heimreise, mit der angefügten Bemerkung: „auf dem Rhein mein Weib bei Boppard“ überschrieben, in Silberstiftzeichnung. Auf letzterem äußert sich der Zug des Herrischen unverkennbar. Das war ja auch in der That eine Seite ihres Karakters, neben geistiger Beschränktheit. Pirck-

heimer mußte ihr wohl das Lob einer ehrbaren, frommen Frau zollen, er wünscht aber, sie wäre lieber eine „Bübin" gewesen. Es fehlte ihr gänzlich das Organ für das höhere, freiere Geistesleben, in dem sich Dürer bewegte, worin sie eben nur ein Ueberspringen sittlicher Schranken sah, eine Zeit- und Geldverschwendung. Ihr wohnte jener praktische, häusliche Sinn inne, wie er sich bei den auf Erwerb basirten Verhältnissen in den Reichsstädten zum Uebermaß ausbilden und zu Geiz, Rechthaberei und keifendem Wesen gestalten konnte. So wollte sie überall den pekuniären Erfolg der Arbeit sehen und spornte ihren Gatten zu übermäßiger Thätigkeit an, suchte ihn vielleicht gar von dem höheren Schaffen ab und auf eine niedrigere Bahn zu lenken, durch Werke, die sich leichter in Gulden als in Ruhm umsetzen ließen. Dürer nannte sie auch, mit einem nicht mißzuverstehenden Ausdruck, seine Rechenmeisterin. Sie hat sich, allen Frauen zur Warnung, die ihre Gatten von einer freien geistigen Thätigkeit über Gebühr zurückhalten und aus einer höheren Sphäre niederziehen wollen, den üblen Ruf einer Xanthyppe erworben, der ihr auch, trotz Thausing und Anderen, die sie zu vertheidigen sich bemühen, nicht wird genommen werden; das vollendetste Gegenbild der an Dürers 425. Geburtstag gestorbenen Wittwe Robert Schumanns, der edlen, hochherzigen Klara Schumann. — Dürers Ehe blieb kinderlos.

Dürer wurde bald eine der angesehensten Persönlichkeiten in Nürnberg, und wir haben Kunde davon, daß sich sein gesellschaftlicher Verkehr mehr mit den gelehrten Spitzen der Wissenschaft und Litteratur, als mit den Künstler-Kollegen verbunden hat. Unter diesen tritt nur eine engere Beziehung zu Peter Vischer, dem berühmten Erzgießer hervor, während seine Verbindung mit den gelehrten Größen: Konrad Celtes, Willibald, Pirckheimer, Anton Kreß, Christoph Scheurl, Lazarus Spengler, Hans Imhof, Stephan Paumgärtner und vielen Anderen allgemein bekannt ist. Besonders mit Pirckheimer war er innigst befreundet, und verkehrte er fast täglich in dessen Hause. Willibald Pirckheimer war der größte Gelehrte Nürnbergs und einer der berühmtesten wissenschaftlichen Geister seiner Zeit. Die Schriften Pirckheimers und Dürers eigene Aufzeichnungen geben über diesen geselligen Verkehr des Meisters mit den geistigen Honoratioren der Reichstadt an der Pegnitz genügsam Aufschluß.

Die Künstlerlaufbahn Dürers scheidet sich in eine vorbereitende und eine Periode der vollendeten Meisterschaft. Die erstere fällt in die Jahre von 1494 bis 1506, die letztere beginnt mit seiner Rückkehr von einer zweiten Reise nach Italien, 1507. Ueberblicken wir nun die des ersten Abschnitts, so tritt im Ganzen die Technik der Oelmalerei gegen die freie Handzeichnung und die Darstellung derselben auf der Kupferplatte und dem Holzstock noch zurück, ein Beweis, daß Dürer mehr auf eigene Entwürfe, als auf bestellte Arbeiten angewiesen war.

Das erste aus dieser Zeit genannte größere Gemälde, war eine Altartafel für die Schloßkirche in Wittenberg, mit zwei dazu gehörigen Seitenflügeln. Das Hauptbild stellt eine Maria dar, zu deren Füßen das kleine Jesuskind auf dem Boden im Schlummer liegt, von Engeln umspielt. Das Gemälde ist ziemlich beschädigt und augenscheinlich später an den Rändern stark beschnitten worden, so daß man seinen richtigen Werth nicht wohl bestimmen kann. Dagegen sind die beiden Flügelgemälde, der heil. Antonius im Buch lesend und der heil. Sebastian im Gebet, wohlerhalten. Sie befinden sich in der Dresdener Gemälde-Gallerie. Daß sie von dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen bestellt gewesen sein mögen, deutet man aus einem Oelgemälde (Portrait), welches bis unlängst in London war, sich aber jetzt im königlichen Museum zu Berlin befindet, und mit ziemlicher Sicherheit als ein Bildniß Friedrichs angenommen wird. Betrachtet man die Händehaltung des heil. Antonius und die auf dem Portrait, so leuchtet der Zusammenhang klar ein. Der Kurfürst kam in den Jahren 1494 bis 1501 öfters nach Nürnberg, und jedesmal besuchte er Pirckheimer, den Freund unseres Künstlers — vielleicht hat dieser auch den Kurfürsten bei einer solchen Gelegenheit selber kennen lernen — und so mag Dürer wohl eine erste Bestellung von Friedrich erhalten haben.

Ein zweites Altargemälde, das er bestimmt für den Kurfürsten anfertigte, da sich dessen Wappen auf den Flügeln befindet, ist gegenwärteg in der Residenz des Fürstbischofs von Wien zu St. Veit, weshalb man es das St. Veiter Altarbild nennt. Dasselbe stellt eine Kreuzigung in mächtigen landschaftlichen Proportionen dar, von einer großen Volksmenge umgeben, darunter viele Reiter. Das Gemälde ist weniger gut und scheint bereits von Gesellen nach einer sich in Basel befindlichen Skizze Dürers ausgeführt. Es wird angenommen, daß es ebenfalls ursprünglich nach Wittenberg gekommen war.

Es gibt noch drei andere Tafelgemälde Dürers aus dieser Zeit, von welchen eine, die Anbetung der heil. drei Könige darstellend, aus dem Jahr 1504 in der Uffizien Gallerie in Florenz, die beiden andern in der Pinakothek zu München sich befinden. Das eine dieser Gemälde stellt die Kreuzabnahme dar. Der landschaftliche Hintergrund ist herrlich empfunden und malerisch durchgeführt. Die Perspektive ist von einer erhöhten Stellung gedacht. So steigt in der Mitte, über die trauernde Gruppe, die Stadt Jerusalem empor, links von einer Wald- und Felsenlandschaft begrenzt; rechts, weit zurück an einer Bergabstufung das Meer. Von den handelnden Figuren ist wohl der Körper des todten Heilandes die mißlungenste, die Beine sind übernatürlich lang gestreckt. Der den Leichnam hantierende Nikodemus ist im kriegerischen Gewande mit engen Beinkleidern und hohen Stiefeln, also anachronistisch dargestellt, wie das zu jener Zeit und auch seitdem häufig geschah, um dem schlichten Volk die Handlung deutlicher zu machen. Ebenso ist die beim tragischen Anblick laut aufschreiende Magdalena, wel-

che die rechte Hand des todten Heilandes erfaßt, im Anzug einer Nürnbergerin zu Dürers Zeit mit modischer Haube bekleidet, wiedergegeben. Er hat, wie mir scheint, in der Magdalena seine Frau portraitirt. Hinten an dem Kreuz, auf einer Erhöhung, steht der Lieblingsjünger Johannes, voll leidender Betrübniß. Neben ihm tritt die gefaßtere Schwester der Magdalena mit dem Balsamkrug hervor, während ganz zur Rechten Joseph von Arimathea, im Arm den Myrrhentopf tragend, heranschreitet, eine herrliche Greisengestalt, voll tiefem wehmüthigen Ernst. Die Mittelfigur bildet die göttliche Mutter, schmerzerfüllt, doch ergeben in das herbe Schicksal. Zu beiden Seiten der leidenden Jungfrau sind noch zwei Frauengestalten mit den Zeichen des Schreckens und der Klage dargestellt. Die Ausdrücke sämmtlicher Gesichter sind meisterlich empfunden und wiedergegeben, wie bis dahin (1500) noch kein Gemälde sie aufzuweisen hat. — In diesem Gemälde hat Dürer vor allen andern Meistern mit der Vergangenheit der Kunst gebrochen, indem er das rein menschliche Fühlen und Empfinden an die Stelle des mystisch Symbolischen setzte.

Als Gegensatz zu dieser Darstellung des Hochtragischen bildet das andere, in der Pinakothek befindliche Altarbild, das Dürer für die Patrizierfamilie Paumgärtner malte, eine liebliche Idylle. Es stellt die Geburt Christi dar. Der Ort der Handlung ist hier in eine mächtige Ruine verlegt, mit hochgeschwungene Bogen, durch welche hindurch man eine Landschaft mit Bäumen und einem Bauernhause in weiter Ferne sieht. Um den Stallgebrauch anzudeuten sind Ochs und Eselein nicht vergessen. Die jungfräuliche Mutter sitzt mit gekreuzten Armen, die wonnigen Blicke auf das vor ihren Füßen auf Streu liegende Jesuskind gerichtet, das von kleinen Engeln umschwebt wird, die theils das Kind, theils die glückliche Mutter voll himmlischer Seligkeit anschauen. Verwundert sieht Joseph dem seltsamen Ereigniß zu. Im Hintergrunde erblickt man bereits die Hirten, welche hereintreten, um den verheißenen Heiland zu begrüßen. Die Seitenflügel, noch besser als das Hauptbild erhalten, zeigen zwei geharnischte Ritter mit ihren Pferden, die Stifter des Altars, die Brüder Lukas und Stephan Paumgärtner in lebensgroße Figuren. Sie sollen bestimmt zwei Heilige vorstellen, vielleicht Eustachius und Martinus. Auch hier ist der landschaftliche Hintergrund nicht vergessen.

Außer diesen Altartafeln sind von Dürer aus der ersten Periode noch einige andere Gemälde erhalten, theils Portraits, theils Genrebilder, bzw. weltliche Figuren und Gruppen, wie die Zeichnung der drei fränkischen Bauern, die B. K. Stark mit einer sehr überspannten Phantasie für die drei Männer auf dem Grütli zu deuten versucht, was ihm auch Andere nachgeplaudert haben, das tanzende Bauernpaar, der Lanzknecht mit der Fahne des Kaisers Maximilian, alle in der karakteristisch Dürer'schen Weise ausgeführt und später von ihm in Kupfer gestochen. Von den Portraits werden besonders das Bild der „Fürlegerin," (einer Jungfrau aus der Patrizier-

familie Fürleger in Nürnberg), wahrscheinlich als Studie zu einem Marienbild gemalt, das sich in der Gemäldegallerie zu Augsburg befindet; ferner das in der Pinakothek zu München befindliche Bildniß des Oswald Krell, sowie die Selbstbildnisse aus den Jahren 1498 in der Uffiziengallerie zu Florenz und das berühmte karakteristische Eigenbildniß, fälschlich vom Jahre 1500 bezeichnet, aber wahrscheinlich aus dem Jahre 1504 oder 1505 stammend, welches sich in der Münchener Pinakothek befindet und der ganzen Welt als das große Dürerbild bekannt ist. Ueber dieses Bild mich näher ergehen zu wollen, hieße künstliche Rosen an einen vollen blühenden Rosenstrauch binden. Nur wenige Worte müssen genügen.

Das Bild erinnert in dem Adel seiner Erscheinung, in der Hoheit und Würde des Ausdrucks, an das in der Mitte gescheitelte, lang zu beiden Seiten des feierlichen, leicht bebarteten Hauptes herabwallende Lockenhaar an einen Christuskopf. Der französische Pelzmantel ist sicherlich dasselbe Kleidungsstück, von welchem Dürer in seiner Herzensfreudigkeit über das eben vollendete Altarbild, wovon später die Rede sein wird, aus Venedig schreibt: "Item, mein französischer Mantel läßt euch grüßen und mein welscher Rock auch." Mir scheint es, daß dieses Selbstbild kurz vor Dürers zweiten Reise nach Italien entstanden ist; und dann deutet der vorstehende Satz auf die beiden Selbstbilder, das erste vom Jahre 1493 mit dem „welschen Rock" und dieses mit dem „französischen Mantel," daß Pirckheimer, der von beiden Bildern volle Kenntniß besaß, die vielleicht in Pirckheimer's Hause, bzw. seinem Besitz waren, sich bei ihrem Anblick an seinen in Italien abwesenden Freund erinnern möge.**)

Das hier besprochene Bild ist unzählige Mal kopirt worden und durch Kupferstich, Stahlstich, Holzschnitt, Lithographie, Farbendruck, Photogravur und auf jede andere Manier der Reproduktion über die ganze Welt verbreitet worden. Leider hat das in München befindliche Original durch öftere Uebermalung und 1871, zur Jubiläumsfeier Dürers, durch „Renovirung," d. h. „Pettenkoferirung," viel von der ursprünglichen Zartheit und Weiche verloren.

In diese erste Periode der Dürerschen Kunst fallen auch die wichtigsten seiner Werke, die seinen Namen unter Volk und Künstlern, Hoch und Gering allgemein bekannt machten und den mächtigen Beifallssturm erweckten, der ihm überall gezollt wurde, seine berühmten Holzschnitte und Kupferstiche. Außer zahlreichen zerstreuten Arbeiten, gibt es neun Hauptwerke dieser Kunst von ihm, die noch in unserer Zeit in zahlreichen Kopien immer neue Vervielfältigung gefunden haben, darunter eine Prachtausgabe der drei Holzschnittwerke: „Apokalypse," „Marienleben" und „Große Passion," veranstaltet von den beiden hervorragenden Künstlern, Wilhelm Kaulbach und August Kreling, dem Schöpfer des Cincinnatier Prachtbrunnens; sowie die durch Soldan veröffentlichten „Sämmtlichen Kupferstiche Dürers mit Text von Wilhelm Lübke." (Nürnberg, 1889.)

Auf diese Werke Dürers, die auch in die letzte große Periode des Meisters hinübergreifen, näher einzugehen, würde meinen Vortrag über das erlaubte Maß ausdehnen. Eine Besprechung derselben muß für einen eigenen Abend vorbehalten bleiben, weshalb ich sie hier nur in Gesammtheit nennen will. Es sind — Holzschnittwerke:

1. Die „Apokalypse des Evangelisten Johannes" in 15 Blättern, Quarto. Von derselben sind schon zu Dürers Lebenszeit zahlreiche Auflagen erschienen, und von der 3. Auflage an, wurde noch ein 16. Blatt hinzugefügt: wie der Evangelist vor der heiligen Jungfrau die Offenbarung niederschreibt. Die erste Auflage erschien 1498.

2. Die „Große Passion," 12 Blätter in Folio, deren erstes Erscheinen gewöhnlich in die Jahre 1510 – 1511 gesetzt wird, was nach Thausing ein Irrthum ist, der triftige Gründe vorbringt, daß mindestens die ersten sieben Blätter bereits ein Jahrzehnt früher, also um 1500 – 1501 entstanden sein müßten.

3. Die „Kleine Passion," 38 Blätter, Quarto, 1509 bis 1511.

4. Das „Marienleben," in 20 Blättern, Quarto, dessen Entstehung Thausing in die Jahre 1503 – 1504 setzt. Vollendet wurde erst die ganze Sammlung im Jahre 1510 herausgegeben.

5. Die „Ehrenpforte Kaiser Maximilians," 21 Blätter, Riesenfolio, 1515 – 1519. (4. Auflage in 24 Blättern, nach Dürers Tode.)

6. Die „Große Säule," 4 Blätter, groß Folio, 1517.

7. „Kaiser Maximilians Gebetbuch," Randzeichnungen in Holzschnitt. 43 Blätter von Dürer und 8 Blätter von Lukas Kranach.

8. „Kaiser Maximilians Triumpfwagen," 8 Blätter, nach den Originalzeichnungen Dürers herausgegeben von Guldenmund, 1839.

Als Sammelwerk in Kupferstich ist nur zu nennen:

9. Die „Kupferstich Passion," 15 und 16 Blätter, deren Entstehungszeit verschieden angegeben wird.

Zu diesen Werken Dürers gehört noch eine großartig entworfene Passion in Zeichnungen des Meisters, bekannt als die „Grüne Passion," weil nämlich diese Serie Zeichnungen, 12 Blätter, auf grün grundirtem Papier sorgfältig mit Feder und Pinsel ausgeführt sind. Diese Zeichnungen befinden sich in der Albertina zu Wien und wurden durch Pilizotti in Lithographdruck herausgegeben.

Diese 188, bzw. 193 Blätter, umfassen indessen bei weitem noch nicht alle Holzschnitte und Kupferstiche, die aus Dürers Geist entsprungen sind. Bartsch in seinem "Peintre Gravures" zählt 219 Holzschnitte, 86 Kupferstiche, 8 Radierungen und eine Niello-Zeichnung von Dürer auf, deren Gesammtzahl noch durch Patenier um zwölf Nummern vermehrt wird: also 327 Stücke. Thausing hat hiervon, als vermeintlich unächte Dürerwerke, einige Abzüge gemacht, wogegen Dr. Alfred von Sallet diese wieder als echt vertheidigt. Doch hat Thausing auch mehrere neue hinzugefügt.

Nach Thausing gibt es von Dürer, soweit seine Werke bis jetzt aufgefunden und geprüft wurden: 83 Gemälde in Oel- und Wasserfarben, 89 Kupferstiche, 10 Radierungen, 1 Niello, 190 Holzschnitte, 9 Skulpturen und außerdem noch Zeichnungen der mannigfaltigsten Manieren 370 Stücke, ein Alphabet in Holzschnitt, ein Wandgemälde (Fresko), zwei Glasgemälde und zwei Tafelgemälde, die jedoch angezweifelt werden: zusammen 728 Nummern. Hierin sind die zahlreichen Holzschnittzeichnungen zu seinen drei kunsttheoretischen Werken: „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheid," „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken," und seine „vier Bücher von menschlicher Proportion," sein als Originalarbeit bis jetzt noch unübertroffenes Hauptwerk, nicht einbegriffen.

Auch zu jener Zeit herrschte in Deutschland der Spruch, „Alles was gut ist, kommt aus der Fremde" und der andere Spruch: „Kein Prophet ist angenehm in seinem Vaterland." Zur Bestätigung dieser beiden Sprüche geschah es denn auch, daß im Jahre 1500 ein italienischer Maler und Kupferstecher nach Nürnberg kam, wo doch Meister Wohlgemuth und Dürer schon so Vortreffliches geleistet hatten, und daß dieser Fremdling, der sich Meister Jakopo de' Barbari nannte — in Nürnberg erhielt er den Namen Jakob Walch, d. h. der Welsche — daß dieser sofort Hofmaler des Kaisers Maximilian, mit einem Jahresgehalt von hundert Gulden, nach heutigen Werthverhältnissen gedacht, etwa soviel wie tausend Thaler, angestellt wurde. Es kann allerdings nicht abgesprochen werden, daß Meister Jakob, wie wir ihn schlichthin nennen wollen, ein wirklicher Künstler war, allein der Welsche trat sofort mit einer Prätension auf, als ob er alles Kunstwissen in sich einzig zusammengefaßt habe. Thausing nennt ihn den Proteus unter den Künstlern.

Der Italiener kam nun mit der Behauptung hervor, daß er die Maße der menschlichen Proportionen entdeckt habe, obwohl es sich nach gründlicher Prüfung seiner eigenen Werke später herausstellte, daß er sich dann gegen seine Lehre fast immer selbst versündigt hat. Auf Dürer übte diese kecke Behauptung indessen einen unberechenbaren Einfluß aus, da er seitdem seine Forschungen nach den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers unabläßig fortsetzte und schließlich durch seine Schöpfungen den Italiener vollständig besiegte. Auch die Feinmalerei, die besonders in Venedig durch die Brüder Bellini geübt und von Meister Jakob nach Deutschland getragen wurde, (ein prächtiges Beispiel desselben, aus dem Jahre 1504, besitzt die Gallerie zu Augsburg), wirkte auf Dürer unmittelbar ein und veranlaßte ihn zu einer Reihe köstlich ausgeführter Aquarellstudien, die zum Theil in der Albertina zu Wien sich befinden. Die kleine Madonna von 1503, welche das Jesuskind stillt, im „Belvedere" zu Wien, erinnert ebenfalls in ihrer Behandlung an diesen Wettstreit. Endlich riß sich Dürer von der Beeinflussung des Italieners los, und warf sich ganz wieder auf seine Eigenart des Naturgemäßen zurück.

Nun entstand das bereits erwähnte Tafelbild der Anbetung der heil. drei Könige, für Friedrich den Weisen gemalt, womit Dürer seinen Sieg über den Italiener endgültig besiegelte. Meister Jakob verließ dann auch Nürnberg und siedelte nach den Niederlanden über, wo er in die Dienste der Königin Margaretha trat. Das Altarbild aber, das köstliche Werk liebevollster Sorgfalt, wie Lübke es nennt, erhielt Kaiser Rudolf II. von Kurfürst Christian II. geschenkt und kam im vorigen Jahrhundert durch Austausch gegen italienische Bilder nach Florenz in die Uffizien Gallerie. Es ist eine der lieblichsten Idyllen, voller Anmuth, ganz deutsch, in einer prächtig aufgefaßten Landschaft dargestellt und mit seltener koloristischer Harmonie durchgeführt, wie Thausing versichert.

Vielleicht hat der Wettstreit mit Meister Jakob unseren Dürer zu einem zweiten Besuch Italiens angeregt. An Gelegenheit konnte es nicht fehlen, bei dem lebhaften Verkehr zwischen Nürnberg und Venedig; waren doch in letzterer Stadt mehrere Nürnberger ansässig und hatten Komptoire daselbst. Gerade in diesem Jahr (Herbst 1505) ging eine Nürnbergische Gesandtschaft dorthin, darunter Dürers Freund, Konrad Imhof, um von dem Dogen und Rath Gesetze über Vormundschaft sich auszubitten, die auf Nürnberg dann übertragen wurden. Eine solche Reise mußte für Dürer, dessen Auge geöffnet war für die schärfste Auffassung der Außenwelt, der Landschaft, des Menschenlebens, die reichste Anregung geben. Nicht die fremde Schule war es, die er suchte, er war eine zu selbstständige Persönlichkeit, um sich von fremden Einflüssen beherrschen zu lassen. Er trug das Bewußtsein in sich, daß die Deutschen einen eigenthümlichen Vorzug vor allen übrigen Völkern besäßen. Doch unter fremdem Himmel, fremden Eindrücken mochte er die Bestätigung holen.

Die freie Reiseluft, die bevorzugte angesehene Stellung, die der Künstler überhaupt in Italien einnahm, die vielseitige Anerkennung seiner Leistungen thauten die Seele des deutschen Meisters auf, das Leben gestaltete sich ihm schön und reizend. „Ich wollte," schreibt er an seinen Freund Pirckheimer, „daß Ihr hier zu Venedig wäret! Es sind so viele artige Gesellen unter den Italienern, die sich je länger je mehr zu mir gesellen, daß es einem wohl ums Herz sein möchte; vernünftige Gelehrte, gute Lautenschlager und Pfeifer, Kenner in der Malerei und Leute von viel edler Gesinnung und rechter Tugend, und sie erweisen mir viel Ehre und Freundschaft. Dagegen sind unter ihnen auch die untreuesten, verlogene, diebische Bösewichter, von denen ich nicht geglaubt hätte, daß sie auf dem Erdreich lebten.... Ich habe viele gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen, daß ich mit ihren Malern nicht esse und trinke. (Wahrscheinlich eine Andeutung, man möchte ihm den Giftbecher reichen.) Auch sind mir ihrer viele feind, und machen mein Werk nach in den Kirchen und wo immer sie es bekommen mögen; nachher schelten sie es und sagen, es sei nicht antikischer Art..... Aber Giambellin (Giovanni Bellini, der berühmteste Maler Venedigs) der

hat mich vor vielen Edelleuten sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was für ein rechtschaffener Mann er sei, daß ich ihm ebenso gewogen bin. Er ist sehr alt und noch immer der beste in der Malerei."

Später besuchte ihn Bellini öfters, und Camerarius hat uns unter anderem darüber eine hübsche Anekdote aufbewahrt, die vor vielen erdichteten hinreichend bewährt erscheint, und von mir nicht übergangen werden soll Im freundlichen Verkehr der beiden Künstler, damals beide die besten und tüchtigsten ihres Volkes, fehlte es nicht an gegenseitiger Lobpreisung ihrer Werke. Während Dürer großmüthig Alles bewunderte, lobte der Italiener vorzüglich die Feinheit und Schärfe der Zeichnung des Haares auf den Dürer'schen Bildern. Er erbat sich als besonderes Zeichen der Freundschaft einen der Pinsel, mit welchen Dürer so staunenswerth male. Dieser reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinsel, womit er zu malen pflegte und bat, einen zu nehmen, wenn er nicht vorziehe, alle zu nehmen. Giovanni Bellini glaubte, nicht recht verstanden worden zu sein, und forderte von neuem einen der Pinsel, welche, wie er meinte, besonders zubereitet sein müßten, um die langen und feinen Parallelstriche zu ziehen, wie sie in den Dürer'schen Haarzeichnungen immer vorkommen. Dürer bemerkte, daß er mit keinen andern Pinseln, als den gewöhnlichen die Haare male, und um seinen italienischen Freund zu überzeugen, lieferte er sogleich eine Probe, indem er in der bekannten Weise eine Locke langen Frauenhaares malte. Bellini gestand es offen Mehreren, er würde es einem Andern nie geglaubt haben, was er mit eigenen Augen gesehen.

Natürlich fand Dürer seinen nächsten Haltpunkt bei den Deutschen in Venedig, die im Handel die bevorzugteste Nation damals waren. Soeben hatte der Senat von Venedig das große Etablissement derselben, "Il fondaco dei Tedeschi," neben der Rialtobrücke, welches 1505 niedergebrannt war, durch den Baumeister, Fra Giocondo, der bald darauf mit Rafael den Bau der Peterskirche leitete, mit der größten Pracht im klassischen Stil wieder aufbauen lassen. Nach Dürers Abgang schmückten die beiden jugendlichen Maler, Tizian und Giorgione, die Außenseite mit Fresken, welche die Barbarei der Oesterreicher, bei der Umwandlung des Palastes in ein Finanzgebäude, wieder zerstört hat.

Ganz in der Nähe befand sich die Bartholomäus-Kirche und für diese bestellten die Deutschen Venedigs bei Dürer ein Altargemälde, das den Anfang zu den Werken seiner großen Meisterperiode bildet. Es galt als Probestück der deutschen Kunst gegenüber der italienischen, und Dürer warf auch sein ganzes Können in die Wagschale. Mit stetigem Eifer beschäftigte er sich fünf Monate lang mit diesem Bilde, wobei er jede andere Arbeit aufgab. Länger als er gehofft hatte, nimmt das Werk in Anspruch. Endlich ist es fertig. —

sah, nur eine Kopie, sicherlich eine gute Kopie. „Mein Sach die geht, wie es oben steht" ist mit zierlichen Lettern neben der Jahreszahl über dem Haupt des Portraits eingezeichnet.

Wo sollte sich Dürer wohl in diesem damals ganz modisch venezianischen Anzug anderwärts gemalt haben, als in Venedig? Er versuchte zur Zeit vielleicht seine Stärke in der Portraitkunst, und der unbekannte Jüngling wird wohl kaum Personen gefunden haben, die sich von ihm, einem Maler ohne Namen, malen lassen wollten, also übte er sich an der eigenen Gestalt, und der venezianische Anzug diente vortrefflich als Gewandstudie. Sicherlich auf dieses Portrait Bezug nehmend, schrieb er im Jahre 1506 aus Venedig an seinen Freund Pirckheimer: „Mein welscher Rock läßt grüßen," wie ich später auseinandersetzen werde. Ein Zug von Selbstbewußtsein liegt ja offen in Dürers ganzem Wesen, mit einer kleinen Zugabe von Eitelkeit, und so dürfen wir wohl annehmen, daß er das Pergamentblatt, worauf das Bild gemalt war, nach der Heimath geschickt hat, um den Seinigen von sich sowohl, wie auch von seinen Fortschritten in der Kunst Kunde zu geben. Mir scheint es, daß dieses Selbstbild in dem „welschen Rock" als der wichtigste Zeuge für Dürer's Anwesenheit in Italien im Jahre 1493 anzusehen ist.

Vielleicht war auch die Ankunft dieses Bildes Ursache, daß sein Vater ihn 1494 von der Wanderschaft nach Hause rief. Der Vater mochte denken, daß sein Sohn nicht länger mehr den fruchtbaren Samen ins eigene Innere säen, sondern aus diesem inneren Felde auch zu ernten anfangen müsse. Als folgsamer Sohn kam der junge Albrecht, wie bereits bemerkt, nach Pfingsten 1494 wieder in die Heimath zurück.

Die Wanderschaft war für Dürers Entwickelung von der allergrößten Wichtigkeit. Er hatte die karakteristischen Unterschiede der Kölner, Kolmarer und Venezianischen Schulen studiren können; bemerkte die Kunstgriffe in der Kupferstich- und Radirkunst der Meister Schongauer und Mantegna durch eigene Anschauung in der unmittelbaren Nähe, wo sie entstanden; vor allem aber ward er sich auf dieser Reise klar bewußt, daß die Höherbildung der Kunst allein durch die bedeutungsvollere Darstellung der Natur, der Landschaft in der Malerei erzielt werden könne. Zu diesem Zweck gab er sich denn auch mit ganzer Seele dem Studium der Natur hin. Wenn wir sehen, daß er, namentlich in seinen früheren Werken, mit Vorliebe sich der landschaftlichen Hintergründe bediente, so müssen wir diesen Zug als auf seiner Wanderschaft empfangen deuten, als der deutsche Jüngling fröhlich über Berg und Thal dahinzog, offenen Sinnes für den Eindruck jeder Schönheit, die ihm vor Augen trat. Hatte er eine bemerkenswerthe Partie gefunden, so machte der Fuß Rast und es entstand ein Bild. Unzählige Menschen hatten vor Dürer dieselben Wege gewandelt, aber keiner hatte den Gedanken, diese Ansichten und Farben auf ein Blättchen Papier zu fixiren. Dieser Naturreiz, so voll und ganz mit der Kunst durchgeistigt und vereint,

ist auf keinem einzigen vor Dürer entstandenen Gemälde zu finden. Wenn dies den späteren Künstlern leichter gelang, so ist das Verdienst desselben auf Albrecht Dürer zurückzuführen, der ihnen den Weg gezeigt hat. Dürer ist der Begründer der eigentlichen unabhängigen Landschaftsmalerei.

Drei und zwanzig Jahre alt, trat Dürer als selbstständiger Meister in seiner Heimath auf. Die Lehr- und Wanderjahre sind vorüber, und es öffnet sich unserem Blick eine vier und dreißigjährige Thätigkeit, die ihm seinen hohen Platz in der Kunstgeschichte anweist und uns den ganzen geistigen Reichthum seines Innern, aber auch zugleich das Herz eines Mannes offenbart, in dem jede Betrachtung neue Tiefen erschließt. Während wir bei seinem großen Nachfolger und Zeitgenossen, Rafael Santi, den ganzen vergleichenden Ausdruck seines inneren Lebens in seinen Werken finden, ja gestehen müssen, daß ihm, wie dem glücklichen Dichter, oft ein tiefsinnigeres Werk gelungen, als er selbst geahnt hatte, so tritt bei Dürer der entgegengesetzte Fall ein. Bei ihm ist immer mehr geistiger Gehalt vorhanden, als er eben geben will.

Dürer war kaum zu Pfingsten 1494 nach Hause zurückgekehrt, als sein Vater mit einem für sein ganzes Leben entscheidenden Plan hervortrat, auf den der Sohn, wie deutlich zu sehen, aus kindlichem Gehorsam einging. Es war dies die Verheirathung des jungen Dürer mit der Tochter eines dem alten Dürer bewährten Freundes, des als Handelsmann und Musikus damals bekannten Hans Frei. Dürer spricht die ganze Art des Ehewerbens in wenigen Worten aus: „Da handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, Jungfrau Agnes, und gab mir mit ihr 200 Gulden, und wir hielten die Hochzeit, die war am Montag vor St. Margarethen (7. Juli) im Jar 1494." Hieraus spricht deutlich die Kunde, daß, obwohl es kein Schaltjahr war, die Jungfrau den Jüngling gefreit hatte.

Dürer hat im ersten Jahr ihrer Ehe ihr Bildniß gemalt, nach welchem sie in der Jugend sehr schön gewesen sein muß. Auch Dürer war, wie in seinen Selbstportraits zu sehen, ein stattlich hübscher Mann; und es wird gesagt, wenn die jungen Eheleute Sonntags zur Kirche gingen, daß es das schönste Ehepaar in ganz Nürnberg gewesen sei. Gleichwohl lag in dem Gesicht der Frau, trotz des freundlichen Lächelns, nach dem prächtigen Brustbilde einer Silberstiftzeichnung aus dem Jahre 1504, mit der Bezeichnung „Albrecht Dürerin," das sich gegenwärtig im Besitz von Dr. Blasius in Braunschweig befindet, etwas Hartes und Kaltes. Dieser selbe Zug, jedoch mit dem jetzt fehlenden Lächeln, wird auf den beiden letzten Bildnissen, die Dürer von seiner Frau gemacht hat, noch mehr ausgeprägt: das eine zu Antwerpen in holländischer Tracht mit Kohle gezeichnet, und das andere während der Heimreise, mit der angefügten Bemerkung: „auf dem Rhein mein Weib bei Boppard" überschrieben, in Silberstiftzeichnung. Auf letzterem äußert sich der Zug des Herrischen unverkennbar. Das war ja auch in der That eine Seite ihres Karakters, neben geistiger Beschränktheit. Pirck-

heimer mußte ihr wohl das Lob einer ehrbaren, frommen Frau zollen, er wünscht aber, sie wäre lieber eine „Pübin“ gewesen. Es fehlte ihr gänzlich das Organ für das höhere, freiere Geistesleben, in dem sich Dürer bewegte, worin sie eben nur ein Ueberspringen sittlicher Schranken sah, eine Zeit- und Geldverschwendung. Ihr wohnte jener praktische, häusliche Sinn inne, wie er sich bei den auf Erwerb basirten Verhältnissen in den Reichsstädten zum Uebermaß ausbilden und zu Geiz, Rechthaberei und keifendem Wesen gestalten konnte. So wollte sie überall den pekuniären Erfolg der Arbeit sehen und spornte ihren Gatten zu übermäßiger Thätigkeit an, suchte ihn vielleicht gar von dem höheren Schaffen ab und auf eine niedrigere Bahn zu lenken, durch Werke, die sich leichter in Gulden als in Ruhm umsetzen ließen. Dürer nannte sie auch, mit einem nicht mißzuverstehenden Ausdruck, seine Rechenmeisterin. Sie hat sich, allen Frauen zur Warnung, die ihre Gatten von einer freien geistigen Thätigkeit über Gebühr zurückhalten und aus einer höheren Sphäre niederziehen wollen, den üblen Ruf einer Xanthyppe erworben, der ihr auch, trotz Thausing und Anderen, die sie zu vertheidigen sich bemühen, nicht wird genommen werden; das vollendetste Gegenbild der an Dürers 425. Geburtstag gestorbenen Wittwe Robert Schumanns, der edlen, hochherzigen Klara Schumann. — Dürers Ehe blieb kinderlos.

Dürer wurde bald eine der angesehensten Persönlichkeiten in Nürnberg, und wir haben Kunde davon, daß sich sein gesellschaftlicher Verkehr mehr mit den gelehrten Spitzen der Wissenschaft und Litteratur, als mit den Künstler-Kollegen verbunden hat. Unter diesen tritt nur eine engere Beziehung zu Peter Vischer, dem berühmten Erzgießer hervor, während seine Verbindung mit den gelehrten Größen: Konrad Celtes, Willibald, Pirckheimer, Anton Kreß, Christoph Scheurl, Lazarus Spengler, Hans Imhof, Stephan Paumgärtner und vielen Anderen allgemein bekannt ist. Besonders mit Pirckheimer war er innigst befreundet, und verkehrte er fast täglich in dessen Hause. Willibald Pirckheimer war der größte Gelehrte Nürnbergs und einer der berühmtesten wissenschaftlichen Geister seiner Zeit. Die Schriften Pirckheimers und Dürers eigene Aufzeichnungen geben über diesen geselligen Verkehr des Meisters mit den geistigen Honoratioren der Reichstadt an der Pegnitz genügsam Aufschluß.

Die Künstlerlaufbahn Dürers scheidet sich in eine vorbereitende und eine Periode der vollendeten Meisterschaft. Die erstere fällt in die Jahre von 1494 bis 1506, die letztere beginnt mit seiner Rückkehr von einer zweiten Reise nach Italien, 1507. Ueberblicken wir nun die des ersten Abschnitts, so tritt im Ganzen die Technik der Oelmalerei gegen die freie Handzeichnung und die Darstellung derselben auf der Kupferplatte und dem Holzstock noch zurück, ein Beweis, daß Dürer mehr auf eigene Entwürfe, als auf bestellte Arbeiten angewiesen war.

Das erste aus dieser Zeit genannte größere Gemälde, war eine Altartafel für die Schloßkirche in Wittenberg, mit zwei dazu gehörigen Seitenflügeln. Das Hauptbild stellt eine Maria dar, zu deren Füßen das kleine Jesuskind auf dem Boden im Schlummer liegt, von Engeln umspielt. Das Gemälde ist ziemlich beschädigt und augenscheinlich später an den Rändern stark beschnitten worden, so daß man seinen richtigen Werth nicht wohl bestimmen kann. Dagegen sind die beiden Flügelgemälde, der heil. Antonius im Buch lesend und der heil. Sebastian im Gebet, wohlerhalten. Sie befinden sich in der Dresdener Gemälde- Gallerie. Daß sie von dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen bestellt gewesen sein mögen, deutet man aus einem Oelgemälde (Portrait), welches bis unlängst in London war, sich aber jetzt im königlichen Museum zu Berlin befindet, und mit ziemlicher Sicherheit als ein Bildniß Friedrichs angenommen wird. Betrachtet man die Händehaltung des heil. Antonius und die auf dem Portrait, so leuchtet der Zusammenhang klar ein. Der Kurfürst kam in den Jahren 1494 bis 1501 öfters nach Nürnberg, und jedesmal besuchte er Pirckheimer, den Freund unseres Künstlers — vielleicht hat dieser auch den Kurfürsten bei einer solchen Gelegenheit selber kennen lernen — und so mag Dürer wohl eine erste Bestellung von Friedrich erhalten haben.

Ein zweites Altargemälde, das er bestimmt für den Kurfürsten anfertigte, da sich dessen Wappen auf den Flügeln befindet, ist gegenwärteg in der Residenz des Fürstbischofs von Wien zu St. Veit, weshalb man es das St. Veiter Altarbild nennt. Dasselbe stellt eine Kreuzigung in mächtigen landschaftlichen Proportionen dar, von einer großen Volksmenge umgeben, darunter viele Reiter. Das Gemälde ist weniger gut und scheint bereits von Gesellen nach einer sich in Basel befindlichen Skizze Dürers ausgeführt. Es wird angenommen, daß es ebenfalls ursprünglich nach Wittenberg gekommen war.

Es gibt noch drei andere Tafelgemälde Dürers aus dieser Zeit, von welchen eine, die Anbetung der heil. drei Könige darstellend, aus dem Jahr 1504 in der Uffizien Gallerie in Florenz, die beiden andern in der Pinakothek zu München sich befinden. Das eine dieser Gemälde stellt die Kreuzabnahme dar. Der landschaftliche Hintergrund ist herrlich empfunden und malerisch durchgeführt. Die Perspektive ist von einer erhöhten Stellung gedacht. So steigt in der Mitte, über die trauernde Gruppe, die Stadt Jerusalem empor, links von einer Wald- und Felsenlandschaft begrenzt; rechts, weit zurück an einer Bergabstufung das Meer. Von den handelnden Figuren ist wohl der Körper des todten Heilandes die mißlungenste, die Beine sind übernatürlich lang gestreckt. Der den Leichnam hantierende Nikodemus ist im kriegerischen Gewande mit engen Beinkleidern und hohen Stiefeln, also anachronistisch dargestellt, wie das zu jener Zeit und auch seitdem häufig geschah, um dem schlichten Volk die Handlung deutlicher zu machen. Ebenso ist die beim tragischen Anblick laut aufschreiende Magdalena, wel-

che die rechte Hand des todten Heilandes erfaßt, im Anzug einer Nürnbergerin zu Dürers Zeit mit modischer Haube bekleidet, wiedergegeben. Er hat, wie mir scheint, in der Magdalena seine Frau portraitirt. Hinten an dem Kreuz, auf einer Erhöhung, steht der Lieblingsjünger Johannes, voll leidender Betrübniß. Neben ihm tritt die gefaßtere Schwester der Magdalena mit dem Balsamkrug hervor, während ganz zur Rechten Joseph von Arimathea, im Arm den Myrrhentopf tragend, heranschreitet, eine herrliche Greisengestalt, voll tiefem wehmüthigen Ernst. Die Mittelfigur bildet die göttliche Mutter, schmerzerfüllt, doch ergeben in das herbe Schicksal. Zu beiden Seiten der leidenden Jungfrau sind noch zwei Frauengestalten mit den Zeichen des Schreckens und der Klage dargestellt. Die Ausdrücke sämmtlicher Gesichter sind meisterlich empfunden und wiedergegeben, wie bis dahin (1500) noch kein Gemälde sie aufzuweisen hat. — In diesem Gemälde hat Dürer vor allen andern Meistern mit der Vergangenheit der Kunst gebrochen, indem er das rein menschliche Fühlen und Empfinden an die Stelle des mystisch Symbolischen setzte.

Als Gegensatz zu dieser Darstellung des Hochtragischen bildet das andere, in der Pinakothek befindliche Altarbild, das Dürer für die Patrizierfamilie Paumgärtner malte, eine liebliche Idylle. Es stellt die Geburt Christi dar. Der Ort der Handlung ist hier in eine mächtige Ruine verlegt, mit hochgeschwungene Bogen, durch welche hindurch man eine Landschaft mit Bäumen und einem Bauernhause in weiter Ferne sieht. Um den Stallgebrauch anzudeuten sind Ochs und Eselein nicht vergessen. Die jungfräuliche Mutter sitzt mit gekreuzten Armen, die wonnigen Blicke auf das vor ihren Füßen auf Streu liegende Jesuskind gerichtet, das von kleinen Engeln umschwebt wird, die theils das Kind, theils die glückliche Mutter voll himmlischer Seligkeit anschauen. Verwundert sieht Joseph dem seltsamen Ereigniß zu. Im Hintergrunde erblickt man bereits die Hirten, welche hereintreten, um den verheißenen Heiland zu begrüßen. Die Seitenflügel, noch besser als das Hauptbild erhalten, zeigen zwei geharnischte Ritter mit ihren Pferden, die Stifter des Altars, die Brüder Lukas und Stephan Paumgärtner in lebensgroße Figuren. Sie sollen bestimmt zwei Heilige vorstellen, vielleicht Eustachius und Martinus. Auch hier ist der landschaftliche Hintergrund nicht vergessen.

Außer diesen Altartafeln sind von Dürer aus der ersten Periode noch einige andere Gemälde erhalten, theils Portraits, theils Genrebilder, bzw. weltliche Figuren und Gruppen, wie die Zeichnung der drei fränkischen Bauern, die V. K. Stark mit einer sehr überspannten Phantasie für die drei Männer auf dem Grütli zu deuten versucht, was ihm auch Andere nachgeplaudert haben, das tanzende Bauernpaar, der Lanzknecht mit der Fahne des Kaisers Maximilian, alle in der karakteristisch Dürer'schen Weise ausgeführt und später von ihm in Kupfer gestochen. Von den Portraits werden besonders das Bild der „Fürlegerin," (einer Jungfrau aus der Patrizier-

familie Fürleger in Nürnberg), wahrscheinlich als Studie zu einem Marienbild gemalt, das sich in der Gemäldegallerie zu Augsburg befindet; ferner das in der Pinakothek zu München befindliche Bildniß des Oswald Krell, sowie die Selbstbildnisse aus den Jahren 1498 in der Uffiziengallerie zu Florenz und das berühmte karakteristische Eigenbildniß, fälschlich vom Jahre 1500 bezeichnet, aber wahrscheinlich aus dem Jahre 1504 oder 1505 stammend, welches sich in der Münchener Pinakothek befindet und der ganzen Welt als das große Dürerbild bekannt ist. Ueber dieses Bild mich näher ergehen zu wollen, hieße künstliche Rosen an einen vollen blühenden Rosenstrauch binden. Nur wenige Worte müssen genügen.

Das Bild erinnert in dem Adel seiner Erscheinung, in der Hoheit und Würde des Ausdrucks, an das in der Mitte gescheitelte, lang zu beiden Seiten des feierlichen, leicht bebarteten Hauptes herabwallende Lockenhaar an einen Christuskopf. Der französische Pelzmantel ist sicherlich dasselbe Kleidungsstück, von welchem Dürer in seiner Herzensfreudigkeit über das eben vollendete Altarbild, wovon später die Rede sein wird, aus Venedig schreibt: "Item, mein französischer Mantel läßt euch grüßen und mein welscher Rock auch." Mir scheint es, daß dieses Selbstbild kurz vor Dürers zweiten Reise nach Italien entstanden ist; und dann deutet der vorstehende Satz auf die beiden Selbstbilder, das erste vom Jahre 1493 mit dem „welschen Rock" und dieses mit dem „französischen Mantel," daß Pirckheimer, der von beiden Bildern volle Kenntniß besaß, die vielleicht in Pirckheimer's Hause, bzw. seinem Besitz waren, sich bei ihrem Anblick an seinen in Italien abwesenden Freund erinnern möge.**)

Das hier besprochene Bild ist unzählige Mal kopirt worden und durch Kupferstich, Stahlstich, Holzschnitt, Lithographie, Farbendruck, Photogravur und auf jede andere Manier der Reproduktion über die ganze Welt verbreitet worden. Leider hat das in München befindliche Original durch öftere Uebermalung und 1871, zur Jubiläumsfeier Dürers, durch „Renovirung," d. h. „Pettenkoferirung," viel von der ursprünglichen Zartheit und Weiche verloren.

In diese erste Periode der Dürerschen Kunst fallen auch die wichtigsten seiner Werke, die seinen Namen unter Volk und Künstlern, Hoch und Gering allgemein bekannt machten und den mächtigen Beifallssturm erweckten, der ihm überall gezollt wurde, seine berühmten Holzschnitte und Kupferstiche. Außer zahlreichen zerstreuten Arbeiten, gibt es neun Hauptwerke dieser Kunst von ihm, die noch in unserer Zeit in zahlreichen Kopien immer neue Vervielfältigung gefunden haben, darunter eine Prachtausgabe der drei Holzschnittwerke: „Apokalypse," „Marienleben" und „Große Passion," veranstaltet von den beiden hervorragenden Künstlern, Wilhelm Kaulbach und August Kreling, dem Schöpfer des Cincinnatier Prachtbrunnens; sowie die durch Soldan veröffentlichten „Sämmtlichen Kupferstiche Dürers mit Text von Wilhelm Lübke." (Nürnberg, 1889.)

Auf diese Werke Dürers, die auch in die letzte große Periode des Meisters hinübergreifen, näher einzugehen, würde meinen Vortrag über das erlaubte Maß ausdehnen. Eine Besprechung derselben muß für einen eigenen Abend vorbehalten bleiben, weshalb ich sie hier nur in Gesammtheit nennen will. Es sind — Holzschnittwerke:

1. Die „Apokalypse des Evangelisten Johannes" in 15 Blättern, Quarto. Von derselben sind schon zu Dürers Lebenszeit zahlreiche Auflagen erschienen, und von der 3. Auflage an, wurde noch ein 16. Blatt hinzugefügt: wie der Evangelist vor der heiligen Jungfrau die Offenbarung niederschreibt. Die erste Auflage erschien 1498.

2. Die „Große Passion," 12 Blätter in Folio, deren erstes Erscheinen gewöhnlich in die Jahre 1510 – 1511 gesetzt wird, was nach Thausing ein Irrthum ist, der triftige Gründe vorbringt, daß mindestens die ersten sieben Blätter bereits ein Jahrzehnt früher, also um 1500 – 1501 entstanden sein müßten.

3. Die „Kleine Passion," 38 Blätter, Quarto, 1509 bis 1511.

4. Das „Marienleben," in 20 Blättern, Quarto, dessen Entstehung Thausing in die Jahre 1503 – 1504 setzt. Vollendet wurde erst die ganze Sammlung im Jahre 1510 herausgegeben.

5. Die „Ehrenpforte Kaiser Maximilians," 21 Blätter, Riesenfolio, 1515 – 1519. (4. Auflage in 24 Blättern, nach Dürers Tode.)

6. Die „Große Säule," 4 Blätter, groß Folio, 1517.

7. „Kaiser Maximilians Gebetbuch," Randzeichnungen in Holzschnitt. 43 Blätter von Dürer und 8 Blätter von Lukas Kranach.

8. „Kaiser Maximilians Triumpfwagen," 8 Blätter, nach den Originalzeichnungen Dürers herausgegeben von Guldenmund, 1839.

Als Sammelwerk in Kupferstich ist nur zu nennen:

9. Die „Kupferstich Passion," 15 und 16 Blätter, deren Entstehungszeit verschieden angegeben wird.

Zu diesen Werken Dürers gehört noch eine großartig entworfene Passion in Zeichnungen des Meisters, bekannt als die „Grüne Passion," weil nämlich diese Serie Zeichnungen, 12 Blätter, auf grün grundirtem Papier sorgfältig mit Feder und Pinsel ausgeführt sind. Diese Zeichnungen befinden sich in der Albertina zu Wien und wurden durch Pilizotti in Lithographdruck herausgegeben.

Diese 188, bzw. 193 Blätter, umfassen indessen bei weitem noch nicht alle Holzschnitte und Kupferstiche, die aus Dürers Geist entsprungen sind. Bartsch in seinem "Peintre Gravures" zählt 219 Holzschnitte, 86 Kupferstiche, 8 Radierungen und eine Niello-Zeichnung von Dürer auf, deren Gesammtzahl noch durch Patenier um zwölf Nummern vermehrt wird: also 327 Stücke. Thausing hat hiervon, als vermeintlich unächte Dürerwerke, einige Abzüge gemacht, wogegen Dr. Alfred von Sallet diese wieder als echt vertheidigt. Doch hat Thausing auch mehrere neue hinzugefügt.

Nach Thausing gibt es von Dürer, soweit seine Werke bis jetzt aufgefunden und geprüft wurden: 83 Gemälde in Oel- und Wasserfarben, 89 Kupferstiche, 10 Radierungen, 1 Niello, 190 Holzschnitte, 9 Skulpturen und außerdem noch Zeichnungen der mannigfaltigsten Manieren 370 Stücke, ein Alphabet in Holzschnitt, ein Wandgemälde (Fresko), zwei Glasgemälde und zwei Tafelgemälde, die jedoch angezweifelt werden: zusammen 728 Nummern. Hierin sind die zahlreichen Holzschnittzeichnungen zu seinen drei kunsttheoretischen Werken: „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheid," „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken," und seine „vier Bücher von menschlicher Proportion," sein als Originalarbeit bis jetzt noch unübertroffenes Hauptwerk, nicht einbegriffen.

Auch zu jener Zeit herrschte in Deutschland der Spruch, „Alles was gut ist, kommt aus der Fremde" und der andere Spruch: „Kein Prophet ist angenehm in seinem Vaterland." Zur Bestätigung dieser beiden Sprüche geschah es denn auch, daß im Jahre 1500 ein italienischer Maler und Kupferstecher nach Nürnberg kam, wo doch Meister Wohlgemuth und Dürer schon so Vortreffliches geleistet hatten, und daß dieser Fremdling, der sich Meister Jakopo de' Barbari nannte — in Nürnberg erhielt er den Namen Jakob Walch, d. h. der Welsche — daß dieser sofort Hofmaler des Kaisers Maximilian, mit einem Jahresgehalt von hundert Gulden, nach heutigen Werthverhältnissen gedacht, etwa soviel wie tausend Thaler, angestellt wurde. Es kann allerdings nicht abgesprochen werden, daß Meister Jakob, wie wir ihn schlichthin nennen wollen, ein wirklicher Künstler war, allein der Welsche trat sofort mit einer Prätension auf, als ob er alles Kunstwissen in sich einzig zusammengefaßt habe. Thausing nennt ihn den Proteus unter den Künstlern.

Der Italiener kam nun mit der Behauptung hervor, daß er die Maße der menschlichen Proportionen entdeckt habe, obwohl es sich nach gründlicher Prüfung seiner eigenen Werke später herausstellte, daß er sich dann gegen seine Lehre fast immer selbst versündigt hat. Auf Dürer übte diese kecke Behauptung indessen einen unberechenbaren Einfluß aus, da er seitdem seine Forschungen nach den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers unablässig fortsetzte und schließlich durch seine Schöpfungen den Italiener vollständig besiegte. Auch die Feinmalerei, die besonders in Venedig durch die Brüder Bellini geübt und von Meister Jakob nach Deutschland getragen wurde, (ein prächtiges Beispiel desselben, aus dem Jahre 1504, besitzt die Gallerie zu Augsburg), wirkte auf Dürer unmittelbar ein und veranlaßte ihn zu einer Reihe köstlich ausgeführter Aquarellstudien, die zum Theil in der Albertina zu Wien sich befinden. Die kleine Madonna von 1503, welche das Jesuskind stillt, im „Belvedere" zu Wien, erinnert ebenfalls in ihrer Behandlung an diesen Wettstreit. Endlich riß sich Dürer von der Beeinflussung des Italieners los, und warf sich ganz wieder auf seine Eigenart des Naturgemäßen zurück.

Nun entstand das bereits erwähnte Tafelbild der Anbetung der heil. drei Könige, für Friedrich den Weisen gemalt, womit Dürer seinen Sieg über den Italiener endgültig besiegelte. Meister Jakob verließ dann auch Nürnberg und siedelte nach den Niederlanden über, wo er in die Dienste der Königin Margaretha trat. Das Altarbild aber, das köstliche Werk liebevollster Sorgfalt, wie Lübke es nennt, erhielt Kaiser Rudolf II. von Kurfürst Christian II. geschenkt und kam im vorigen Jahrhundert durch Austausch gegen italienische Bilder nach Florenz in die Uffizien Gallerie. Es ist eine der lieblichsten Idyllen, voller Anmuth, ganz deutsch, in einer prächtig aufgefaßten Landschaft dargestellt und mit seltener koloristischer Harmonie durchgeführt, wie Thausing versichert.

Vielleicht hat der Wettstreit mit Meister Jakob unseren Dürer zu einem zweiten Besuch Italiens angeregt. An Gelegenheit konnte es nicht fehlen, bei dem lebhaften Verkehr zwischen Nürnberg und Venedig; waren doch in letzterer Stadt mehrere Nürnberger ansässig und hatten Komptoire daselbst. Gerade in diesem Jahr (Herbst 1505) ging eine Nürnbergische Gesandtschaft dorthin, darunter Dürers Freund, Konrad Imhof, um von dem Dogen und Rath Gesetze über Vormundschaft sich auszubitten, die auf Nürnberg dann übertragen wurden. Eine solche Reise mußte für Dürer, dessen Auge geöffnet war für die schärfste Auffassung der Außenwelt, der Landschaft, des Menschenlebens, die reichste Anregung geben. Nicht die fremde Schule war es, die er suchte, er war eine zu selbstständige Persönlichkeit, um sich von fremden Einflüssen beherrschen zu lassen. Er trug das Bewußtsein in sich, daß die Deutschen einen eigenthümlichen Vorzug vor allen übrigen Völkern besäßen. Doch unter fremdem Himmel, fremden Eindrücken mochte er die Bestätigung holen.

Die freie Reiseluft, die bevorzugte angesehene Stellung, die der Künstler überhaupt in Italien einnahm, die vielseitige Anerkennung seiner Leistungen thauten die Seele des deutschen Meisters auf, das Leben gestaltete sich ihm schön und reizend. „Ich wollte," schreibt er an seinen Freund Pirckheimer, „daß Ihr hier zu Venedig wäret! Es sind so viele artige Gesellen unter den Italienern, die sich je länger je mehr zu mir gesellen, daß es einem wohl ums Herz sein möchte; vernünftige Gelehrte, gute Lautenschlager und Pfeifer, Kenner in der Malerei und Leute von viel edler Gesinnung und rechter Tugend, und sie erweisen mir viel Ehre und Freundschaft. Dagegen sind unter ihnen auch die untreuesten, verlogene, diebische Bösewichter, von denen ich nicht geglaubt hätte, daß sie auf dem Erdreich lebten.... Ich habe viele gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen, daß ich mit ihren Malern nicht esse und trinke. (Wahrscheinlich eine Andeutung, man möchte ihm den Giftbecher reichen.) Auch sind mir ihrer viele feind, und machen mein Werk nach in den Kirchen und wo immer sie es bekommen mögen; nachher schelten sie es und sagen, es sei nicht antikischer Art..... Aber Giambellin (Giovanni Bellini, der berühmteste Maler Venedigs) der

hat mich vor vielen Edelleuten sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was für ein rechtschaffener Mann er sei, daß ich ihm ebenso gewogen bin. Er ist sehr alt und noch immer der beste in der Malerei."

Später besuchte ihn Bellini öfters, und Camerarius hat uns unter anderem darüber eine hübsche Anekdote aufbewahrt, die vor vielen erdichteten hinreichend bewährt erscheint, und von mir nicht übergangen werden soll Im freundlichen Verkehr der beiden Künstler, damals beide die besten und tüchtigsten ihres Volkes, fehlte es nicht an gegenseitiger Lobpreisung ihrer Werke. Während Dürer großmüthig Alles bewunderte, lobte der Italiener vorzüglich die Feinheit und Schärfe der Zeichnung des Haares auf den Dürer'schen Bildern. Er erbat sich als besonderes Zeichen der Freundschaft einen der Pinsel, mit welchen Dürer so staunenswerth male. Dieser reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinsel, womit er zu malen pflegte und bat, einen zu nehmen, wenn er nicht vorziehe, alle zu nehmen. Giovanni Bellini glaubte, nicht recht verstanden worden zu sein, und forderte von neuem einen der Pinsel, welche, wie er meinte, besonders zubereitet sein müßten, um die langen und feinen Parallelstriche zu ziehen, wie sie in den Dürer'schen Haarzeichnungen immer vorkommen. Dürer bemerkte, daß er mit keinen andern Pinseln, als den gewöhnlichen die Haare male, und um seinen italienischen Freund zu überzeugen, lieferte er sogleich eine Probe, indem er in der bekannten Weise eine Locke langen Frauenhaares malte. Bellini gestand es offen Mehreren, er würde es einem Andern nie geglaubt haben, was er mit eigenen Augen gesehen.

Natürlich fand Dürer seinen nächsten Haltpunkt bei den Deutschen in Venedig, die im Handel die bevorzugteste Nation damals waren. Soeben hatte der Senat von Venedig das große Etablissement derselben, "Il fondaco dei Tedeschi," neben der Rialtobrücke, welches 1505 niedergebrannt war, durch den Baumeister, Fra Giocondo, der bald darauf mit Rafael den Bau der Peterskirche leitete, mit der größten Pracht im klassischen Stil wieder aufbauen lassen. Nach Dürers Abgang schmückten die beiden jugendlichen Maler, Tizian und Giorgione, die Außenseite mit Fresken, welche die Barbarei der Oesterreicher, bei der Umwandlung des Palastes in ein Finanzgebäude, wieder zerstört hat.

Ganz in der Nähe befand sich die Bartholomäus-Kirche und für diese bestellten die Deutschen Venedigs bei Dürer ein Altargemälde, das den Anfang zu den Werken seiner großen Meisterperiode bildet. Es galt als Probestück der deutschen Kunst gegenüber der italienischen, und Dürer warf auch sein ganzes Können in die Wagschale. Mit stetigem Eifer beschäftigte er sich fünf Monate lang mit diesem Bilde, wobei er jede andere Arbeit aufgab. Länger als er gehofft hatte, nimmt das Werk in Anspruch. Endlich ist es fertig. —

Der Gegenstand war ein kirchlich nationaler. In der Mitte vor einem prachtvollen goldburchwirkten Vorhang thront Maria mit dem Jesuskind, von zwei Engeln bekrönt. Vor ihr kniet rechts Kaiser Maximilian im Kaisermantel, zu seinen Füßen die Kaiserkrone. Ihm setzt die Gottesmutter einen Kranz von blühenden Rosen auf's Haupt. Dem Kaiser gegenüber kniet Pabst Julius II. im vollen päbstlichen Ornat, zur Seite die Tiara auf dem Boden stehend. Diesem ist das göttliche Kind im Begriff, einen ähnlichen Kranz von Rosen aufs Haupt zu setzen. Im Hintergrunde, über dem Pabst, sieht man den heil. Dominikus, welcher den Kardinal-Erzbischof von Venedig ebenso bekränzt. Zu beiden Seiten reihen sich zahlreiche Gruppen, links hinter dem Pabst die Geistlichkeit, rechts weltliche Personen, Männer und Frauen, darunter Meister Hieronymus von Augsburg, der Erbauer des Kaufhauses, mit dem Winkelmaß in der Hand; daneben Dürer's Freund Imhof. Ueber Allen schweben Engel, welche gleichfalls Kränze austheilen. Zu den Füßen der Jungfrau ein lautenspielender Engel. Rechts ganz im Hintergrunde sieht man den Künstler selbst und seinen Freund Pirckheimer als stille Zuschauer. Den Hintergrund bildet eine malerische Landschaft von Bäumen und weit dahinter Felsen. Dürer hält ein Täfelchen mit der Inschrift: "Exegit quinquemestri spatio Albertus Duerer. Germanus. M. D. V. I." und dem Monogramm.

Das Gemälde Dürers erregte ungeheures Aufsehen in Italien, daß selbst der Doge und der Patriarch den Maler in seiner Werkstatt mit ihrem Besuch beehrten. „Wisset," schreibt Dürer an Pirckheimer, „daß meine Tafel sagt, sie wolle einen Dukaten darum geben, daß Ihr sie sähet, sie sei gut und schön von Farben. Ich habe großes Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen." Und zwei Wochen später schreibt er: „Wie Ihr euch selbst wohlgefallet, ebenso gebe auch ich hiermit zu verstehen, daß es ein besseres Marienbild im Lande nicht gebe; denn alle Künstler loben dasselbe, so wie Euch die Herrschaften. Sie sagen, daß sie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie gesehen haben &c."

„Die ganze Komposition," sagt Lübke, „in ihrem herrlichen, frei bewegten Gleichgewicht, zeugt von dem Eindruck, welchen die italienische Kunst auf Dürer gemacht und ist doch wieder das Ergebniß seiner eigenen Anschauung." Das Werk wurde seiner Zeit so hoch geschätzt, daß Kaiser Rudolf II., der es erwarb, es durch vier Männer über die Alpen nach Prag tragen ließ. Gegenwärtig befindet es sich im Prämonstratenser Stift Strahow bei Prag in sehr vernachlässigtem Zustande. Eine alte etwas abweichende Kopie des „Rosenkranzfestes," wie das Gemälde genannt wird, ist in der kaiserlichen Gallerie zu Wien.

Die übrigen damals in Venedig entstandenen Werke Dürers muß ich der Zeit halber übergehen. Ein „Christus am Kreuz," Sicherlich das vollendetste Gemälde seiner Art, befindet sich in der Gallerie zu Dresden.

Der Rath von Venedig versuchte, den seltenen Künstler dort zu halten und bot ihm ein Jahresgehalt von 200 Dukaten an. Von seiner Vaterstadt hatte Dürer, wie er versichert, in seinem ganzen Leben nicht mehr als hundert Gulden reinen Gewinn gehabt. Später wollte ihn der Kaiser Maximilian frei von Abgaben machen, aber der Rath von Nürnberg nöthigte ihn, freiwillig auf das kaiserliche Anerbieten zu verzichten. Gleichwohl zog es ihn wieder nach der Heimath zurück. „Deutschland," sagt von Eye, „gewann seinen größten Künstler, aber ein herrlicher Geist ging zu Grunde." — Zu Grunde? Nein! Denn erst jetzt begann die Zeit seiner herrlichsten Siege!

Ehe Dürer nach Deutschland zurückkehrte machte er noch einen Abstecher nach Bologna, woselbst er nach dem Zeugniß seines Landsmannes, Christoph Scheurl, der eben dort studirte, wie ein Fürst gefeiert wurde. Es wird auch erzählt, daß Dürer dort in einer Versammlung der Maler, wo jeder eine Probe seiner Kunst ablegte, mit freier Hand einen Kreis auf eine Tafel gezogen und einen Punkt mitten hineingesetzt habe, was nachgemessen, sich als ein vollkommenes Rund ergab. Der gelehrte Jesuit und berühmte lateinische Dichter, Jakob Balde, feiert diese Kunstprobe Dürers in einem eigenen Epigramm (1644):

Circulus Alberti solo Carbone notatus
Annulus et digitis, Norica virgo tuis.

(Albrechts Ring, mit Kohle und freiem Finger gezeichnet:
Nürnbergs Sohn, du allein ziehst den vollkommenen Kreis.)

Scheurl berichtet noch andere derartige Sachen, die aber, wie Thausing meint, an Unwahrscheinlichkeiten leiden mögen, obwohl Scheurl selbst bei vielen will Zeuge gewesen sein. Bedenkt man aber dem Thausing'schen Zweifel gegenüber, was der italienische Kunsthistoriker Giorgio Vasari in seinem „Leben der Künstler" (Florenz 1550) über Dürer sagt, und welche Fabeleien er von ihm mittheilt, wie er dem Rafael den Ausspruch in den Mund legt: „Hätte dieser (Dürer) die Antike gekannt, er überträfe uns alle," ein Spruch sicherlich von Vasari erfunden, und noch viele andere Fabeleien mehr, so scheint mir Thausing's Skepsis eine überempfindliche zu sein. Der genannte italienische Kritiker, der doch ein Zeitgenosse der gesammten großen Meister seines Vaterlandes war, stellt im Wesentlichen unseren Dürer auf die gleiche Höhe mit Michael Angelo, Rafael, Leonardo ꝛc. und erhebt ihn über die meisten anderen. Daß aber schon zu Lebzeiten des Künstlers solche Wundergeschichten entstehen konnten, beweist die überlegene Größe des Mannes.

Dürer kehrte nach Deutschland zurück, zwar nicht mit Geld und Gut beladen, aber reich an neuen Anschauungen, an Erfahrungen in der Technik, an frischem Lebensmuth. Wir treten hiermit in diejenige Lebensperiode des Künstlers ein, welche in jeder Beziehung die fruchtbarste war, sowohl an produzirten großen Werken, wie auch an einer vollendeteren Kunst. Ein wohlthuender Einfluß, den Italien auf ihn übte, läßt sich nicht verkennen,

nicht weil er den italischen Meistern etwas abgeguckt hatte, — Michael Angelo und Rafael waren noch nicht ordentlich bekannt und ihr Ruf damals noch gering, Leonardo da Vinci's Ruhm drang kaum nach dem Norden Italiens hinauf, Lukas Signorelli war noch ohne Namen, den erst die Deutschen dieses Jahrhunderts, Goethe und Platen, recht geweckt und emporgehoben haben. Nur der greise Mantegna, dessen Stiche Dürer hatte kennen und schätzen lernen, und der ebenfalls hoch betagte Giovanni Bellini, dessen älterer Bruder, Gentili Bellini, bereits gestorben war, konnten den deutschen Künstler berühren und hatten ihn in gewissem Maße beeinflußt. Es war die italienische Luft und der in dieser Luft athmende Kunstgeist, die ihn belebten und zu anmuthigeren Gedanken und Ideen begeisterten. Ueber Deutschland zog sich damals bereits die drohende Wolke der Reformation zusammen, welche ernste Betrachtungen über das in Sittenverwilderung wenigstens scheinbar dem Untergang geweihte Christenthum veranlaßte. Der italische Himmel hingegen war noch heiter und unbewölkt, und sorglos lebte das Volk ohne Grübelei bezüglich der Zukunft und schwelgte in den Genüssen des Daseins, bei Tanz, Gesang und den Schönheiten, die Natur und Kunst boten. So erscheinen denn die jetzt folgenden Werke Dürers, besonders die kirchlichen, in anmuthigerem Gewand, mit einem erhöhten Duft des religiösen Seins. Das wild stürmische Nordlandsgefühl, das in seiner „Apokalypse“ und in der älteren „Passion“ braust und sie mit Kraft belebt, weicht einem milderen Hauch des romantischen Gefühlslebens.

Dürer kehrte, wie wir sehen, nach Nürnberg zurück und lebte als ein von einem Triumpfzug heimgekehrter Held, bei Hoch und Niedrig hochgeehrt. Aber der Freistaat, welchem er angehörte und der damals an Reichthum vielleicht nur von Augsburg übertroffen wurde, hat nichts für ihn gethan, hat ihm kein Werk von Bedeutung zur Anfertigung übertragen.

Vor allem beschäftigte Dürer jetzt wieder die Aufgabe der Proportionen des menschlichen Körpers. Schon im Jahre 1504 hatte er einen Kupferstich, „Adam und Eva,“ fertiggestellt, der vielseitig bewundert und nachgeahmt wurde. In Italien aber hatte Dürer bessere Gelegenheit gefunden, den nackten Menschen zu studieren, als in Deutschland, wo vielleicht Prüderie herrschte und lebende Modelle ihm fehlen mochten. In Italien boten sich ihm, insbesondere für den weiblichen Körperbau, schönere Modelle. Dürer hat unter seinen Skizzen mehrere hinterlassen, die dieses durch die angefügten Jahreszahlen bestätigen. So war denn auch sein erstes Hauptbild, das er in Nürnberg nach seiner Rückkehr malte, das große Doppelgemälde, „Adam und Eva,“ das sich gegenwärtig in der Gallerie Pitti zu Florenz befindet. Eine alte Kopie desselben besitzt das Prado-Museum in Madrid und eine Kopie dieser Kopie ist in Mainz. †)

Das Original trägt keine Jahreszahl, aber Sandrart berichtet, daß es im Jahre 1507 gemalt sei, was vollen Glauben verdient, da dasselbe, wie wir sehen werden, sich noch zu Sandrarts Zeit im Rathssale zu Nürnberg

befand. Das Gemälde kam nach dem Tode Kaiser Rudolfs II. in die kaiserliche Kunstkammer nach Prag. Thausing sagt zwar, noch zu Lebzeiten Rudolfs, allein das Doppelgemälde, welches im Jahre 1600 durch Friedrich Falkenburger zu einem Bilde vereinigt und mit einem neuen vergoldeten Rahmen versehen worden war, befand sich während des Kurfürstentages, der in den Monaten Oktober und November 1611 zu Nürnberg abgehalten wurde, noch in der Regimentsstube des Rathhauses, in welcher die Tagung stattfand, ja noch sechs Monate später daselbst. Dürers „Adam und Eva“ wird nämlich in der Chronik von Hans Stark (nicht zu verwechseln mit B. K. Stark, welcher eine Biographie Dürers geschrieben hat), der zur Zeit Rathsherr von Nürnberg war, als unter den größten Sehenswürdigkeiten des Saales aufgeführt wie folgt: „In der Ecke sah man ein kleines Potrait des kunstreichen und weitberühmten Malers Albrecht Dürer von Nürnberg; Adam und Evas Bildnisse in Mannesgröße, Dürers Arbeit; die Geschichte vom Zinsgroschen; die beiden Apostel Petrus und Paulus von Dürers Hand ꝛc.“ Stark lebte von 1548 bis 1629. Seine Chronik in acht Foliobänden (Manuskript) befindet sich in der Bibliothek des Gutsbesitzers von Oelhafen zu Wolkersdorf bei Nürnberg. — Der letzte der Kurfürsten verließ damals Nürnberg erst am 10. – 20. Dezember 1611, und Kaiser Rudolf II., der bereits krank war, weshalb der Kurfürstentag abgehalten wurde, um die bevorstehende Neuwahl eines Kaisers zu berathen, starb am 10. – 20. Januar 1612. Am 6. – 16. April 1612 erhielten die Maler Prechtel, Paulus Juvenel, Gabriel Weier, Jobst Harrisch und Georg Gärtner den Auftrag, „den kaiserlichen Triumpfbogen und alle Bilder ringsum an den Wänden zu säubern und frisch zu malen.“ ††) Auch erhielten sie die Erlaubniß (sollte es wohl ein Auftrag sein?), die Bilder Dürer's „nachzumahlen.“ Das gäbe uns vielleicht Aufschluß über die Madrider Kopie, und würde somit Thausings Anmerkung, daß das Mainzer Bild von Juvenel gemalt sei, dahin abändern, daß er das Madrider gemalt hat, zumal ja fernerhin mitgetheilt wird, Napoleon, welcher das Dürer'sche Gemälde aus Nürnberg raubte (also die Juvenel'sche Kopie), hätte eine Kopie anfertigen lassen, die, statt nach Nürnberg, nach Mainz gekommen sei, wo es sich gegenwärtig in der dortigen Gemäldegallerie befindet. ‡)

Das „Säubern und frisch Malen“ geschah sicherlich, weil der Kaiser Matthias sich bereits am 9. – 19. März 1612 in Nürnberg anmelden ließ, um nach der Rückkehr von der Kaiserwahl aus Frankfurt a. M. in der Pegnitzstadt einen Huldigungstag abzuhalten. Zu dem Zweck wurde auf dem Rathhause ein Triumpfbogen errichtet und mit den „acht großen Bildern, so theils der vortreffliche weit berühmte Maler, Albrecht Dürer, theils auch Nikolaus Orgelgast, auch ein vortrefflicher Maler, vor vielen Jahren gemalt,“ verziert. Da Orgelgast nur die Bildnisse der Kaiser Ferdinand und Maximilian II. gemalt hat, so fallen auf Dürer die nämlichen sechs Bilder, die von ihm auf dem Kurfürstentag gezeigt wurden, die Portraits Karls des

Großen, Kaiser Maximilians, Adam und Eva (wie berichtet, jetzt nur ein Bild), die Geschichte vom Zinsgroschen, die Apostel Petrus und Paulus und Dürers Selbstbild. — Die Rückkehr des Kaisers Matthias und dessen Huldigung fand in Nürnberg auf den 3. – 13. Juli 1612 statt und bis dahin war also Dürers „Adam und Eva“ noch auf dem Rathhause seiner Vaterstadt. Erst nachdem konnte die Kopie, welche man Juvenel zuschreibt, der ja, wie Sandrart berichtet, ein sehr geschickter Kopist war, angefertigt und das Original nach Prag gesandt worden sein. Ich halte das Madrider Gemälde für Juvenels Kopie und glaube, daß es dasselbe Bild war, welches Napoleon in Nürnberg raubte und das später nach Madrid, zu dem Bruder des Korsen, König Joseph gewandert sein wird. ‡‡) Doch zum Schluß mit dieser Spekulation und zum Bilde selbst. Da ich dieses nur in Schwarzdruck Abbildung gesehen habe, so lasse ich hier Thausing's Schilderung desselben folgen:

„Dürers Adam und Eva,“ schreibt Thausing, „sind die vollendetsten nackten Menschengestalten, welche die Kunst des Nordens bis dahin hervorgebracht hat. Die Stellung des Adam ist ähnlich derjenigen auf dem Kupferstich von 1504, nur hebt er den besser gebildeten jugendlichen Kopf, der mehr von vorn gesehen ist, mit geöffneten Lippen, daß die Zunge sichtbar wird, wie im freudigen Entzücken empor, dazu die abwärts gehaltene, wie zur Abwehr gespreizte rechte Hand und das flatternde blonde Haar, indeß die Linke den von Eva dargereichten Zweig mit dem Apfel faßt. Eva schreitet lächelnd, etwas vorgebeugt, gerade heraus, indem sie einen Fuß über den andern vorsetzt, was die Schlankheit der Körperverhältnisse noch erhöht. Sehr scharf hebt sich das helle Fleisch von dem beinahe schwarzen Hintergrunde ab, es ist ungemein flüssig gemalt, in graue Schatten abgetont und sehr zart vertrieben. Dabei ist die Ausführung keineswegs kleinlich, ja breiter und weniger gequält, als an den übrigen Meisterwerken Dürers in jenen Jahren; die Haarlocken z. B. sind nicht einzeln nachgezogen sondern durch pastoseren Auftrag von Lichtpartien viel allgemeiner belebt. Wenn die freiere malerische Behandlung der Bellinischen Schule auf Dürer eingewirkt hat, so verräth sie sich am meisten in diesem Werk.“

Vergleicht man mit Dürers „Adam und Eva“ die Behandlung desselben Themas von andern Meistern seiner Zeit, z. B. Lukas Kranachs Holzschnittzeichnung vom Jahre 1509 oder Rafaels noch späteres Gemälde, die alle unter dem Einfluß von Dürers Kupferstich entstanden, so wird es wohl keinem schwer zu entscheiden, daß Dürers Gemälde an Vollkommenheit der Proportionen, wie an Zartheit der Auffassung weit über die seiner Rivalen steht. Würde man zu den weiblichen Figuren von Kranachs „Parisurtheil,“ das sich in Karlsruhe befindet, Dürers Eva als vierte Bewerberin gesellen, so dürfte wohl kein Zweifel sein, daß Paris Dürers Eva den Apfel zuerkennen müßte. ||) „Zu seiner Zeit,“ sagt von Eye, „war das Original viel bewundert und es erfuhr sogar die Ehre, vom kaiserlichen Poeten und Ge-

schichtschreiber, Kaspar Velius, in einem lateinischen Distichon gefeiert zu werden:"

Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram.

(Als sie der Engel erblickte: „Aus Eden," rief er verwundert,
„Hätt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verjagt!")

Nach Vollendung der Bilder seiner Paradiesbewohner erhielt Dürer von seinem Gönner, Friedrich den Weisen, den Auftrag zu einem Altarbild, die Marter der zehntausend persischen Christen darstellend. So meisterhaft und naturwahr er hier auch die Massenhinrichtung in den entsetzlichsten Details dargestellt hat, so erweckt uns doch das Bild, trotz der künstlerischen Kraft, ein inneres Grauen. Ganz anders tritt uns der Künstler in dem Altarwerk entgegen, das er 1509 im Auftrag des reichen Frankfurter Kaufmanns, Jakob Heller, für die dortige Dominikanerkirche malte. Zum Vorwurf nahm sich der Meister das Thema der „Himmelfahrt der Maria," mit dessen Ausarbeitung er fast zwei Jahre verbrachte. Auch hier will ich, aus dem bereits genannten Grunde, der Schilderung des Gemäldes durch Thausing im Auszug das Wort geben:

„Der Christus dieses Gemäldes," so schreibt er, „diese gewaltige Gestalt mit dem edlen scharfen Profil, über Seraphim thronend, bloß Knie und Schulter umflossen von dem würdig gefalteten Purpurmantel, auf dem Haupte die hohe dreifache Krone — das ist der Gottessohn, der alle Leiden überwunden hat, der Weltenrichter, dem alle Gewalt gegeben ist. Dem lebhaften Roth in der Gewandung Jesu hält das Gold und Gelbbraun der ehrwürdigen Greisengestalt Gott Vaters die Wage. Dazwischen die Jungfrau ganz in tiefes Blau und leichte weiße Schleier gekleidet, ringsum die Glorie buntgeflügelter Engelkinder. Darunter dehnt sich der weite Raum mit Luft und Wasser und Bergen, inmitten ein Dörfchen und schlanke Baumgruppen, eine jener duftigen Fernen in die wir Dürer so gern folgen — und dort steht er selbst in grauer rothverbrämter Schaube, stolz hinweisend auf die von ihm gehaltene Tafel, welche verkündigt, daß er, Albrecht Dürer, ein Deutscher, im Jahre 1509 nach dem Gebären der Jungfrau das gemacht hat. Die kreisförmig um das leere Grab angeordnete Gruppe der Apostel ist maßvoll, doch von den mannigfachsten Stimmungen bewegt. Die Gewänder der vier vorderen, zumeist sichtbaren Apostelgestalten zeigen einen Faltenwurf der mächtig wirkt. Dabei ordnen sich ihre Farben in großen Massen und kräftigen Gegensätzen um den in weiß gekleideten Johannes, der suchend über das Grab gebeugt steht."

Soweit Thausing, der nach der in Frankfurt erhaltenen Juvenelschen Kopie urtheilt, da das Original zerstört wurde. Das Bild hat eine Geschichte. Der Besteller des Gemäldes, Kaufmann Heller, hatte Dürer in Nürnberg besucht und eine in Arbeit begriffene, fast vollendete Madonna, wahrschein-

lich die „Madonna mit der Schwertlilie," jetzt in Prag, gesehen. Dürer bot Heller das verhältnißmäßig unbedeutende Bild für 30 Gulden und später gar für 25 Gulden an. Während der Kaufmann noch feilschte, verkaufte der Maler das Bild an den Bischof von Breslau für 72 Gulden. Nachdem akkordirte Heller mit dem Künstler für das vorhergenannte Bild, welches er ihm für 130 Gulden zu malen versprach. Er war volle zwei Jahre an dem Gemälde thätig. Der Kaufmann wurde ungeduldig. Dann schrieb ihm Dürer, das Bild sei so großartig und er habe so viel Zeit darauf verwendet, daß er es unmöglich für den bedungenen Preis hergeben könne. Er müsse 200 Gulden dafür haben, er hätte an 100 Gulden allein für Farben dazu ausgegeben. Der Kaufmann wollte nichts weiter zahlen, als den bedungenen Preis. Da bat ihn Dürer, er möge ihn von seinem Kontrakt loslassen, er könne das Bild für 300 Gulden verkaufen. Jetzt erst willigte Heller ein, die geforderten 200 Gulden dem Künstler zahlen zu wollen, er müsse ihm aber noch zwei Flügelbilder, St. Jakob Apostel und die heil. Katharina dazu malen, was Dürer annahm.

Gerade hundert Jahre stand die Himmelfahrt der Maria in der Dominikanerkirche zu Frankfurt und trug den Mönchen von den Besuchern der Kirche, welche das Gemälde zu sehen kamen, reichliche Trinkgelder ein. Da warben zwei große Dürer-Sammler um den Besitz desselben. Kaiser Rudolf II. bot 10,000 Gulden dafür, aber nicht er, sondern der Kurfürst Maximilian von Baiern erhielt im Jahre 1615 das Bild, welches in München beim Brand des Residenzschlosses in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde ging. An die Stelle des Originals kam eine täuschende Nachbildung von dem bereits genannten Nürnberger Maler Juvenel, „der in Sonderheit ein guter Copist in Nachahmug der alten Manieren war," wie Sandrart mittheilt. Diese Kopie befindet sich jetzt in der Gemäldesammlung der Stadt Frankfurt a. M. im Saalhof.

Nun zum Schluß von Dürers größeren Werken noch ein drittes Gemälde, der sogenannte Landauer Altar. Dieses Gemälde wurde, nebst der Zeichnung eines ebenso großartigen und kunstvollen Rahmens, für den Nürnberger Rothgießer, Matthias Landauer, gemalt, der eine Stiftung für arme alte Leute, ein sog. Altenheim, gelobt hatte, und dieses war um jene Zeit (1511) im Bau vollendet. Also für ein Armenhaus hat Dürer sein reichstes und gewaltigstes Kunstwerk geschaffen! Noch einmal will ich, da mir das wohlerhaltene Bild in seiner Farbenpracht ja nie zu Gesicht gekommen ist, Thausing, der selbst Künstler und ein anerkannter Kunstkritiker in Wien war, das Wort verleihen und dann zum Ende eilen.

„Zur vollen Würdigung des Werkes," schreibt Thausing, „gehörte es, den Rahmen wieder mit dem Bilde, für das er geschaffen wurde, vereinigt zu sehen, wozu wohl wenig Aussicht vorhanden ist. Als nämlich das Bild im März 1585 vom Nürnberger Rath an Kaiser Rudolf II. nach Prag abgesandt wurde, blieb der Rahmen unbeachtet in Nürnberg zurück. Vielleicht

kömmt noch eine Zeit, welche soviel Pietät für Dürer aufbringt, um das Versehen wieder gut zu machen.

„Das Allerheiligenbild, bisher gemeiniglich die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit genannt, ist die letzte deutsche Verherrlichung des einen ungetheilten, römisch- katholischen Kirchensystems vor der Reformation. Um dieselbe Zeit verlieh Rafael in der Stanza della Signatura dem gleichen Gedanken Ausdruck in seiner Darstellung der Theologie, der sogenannten "Disputa del Sacramento." Auf beiden Gemälden bildet die Dreifaltigkeit, zunächst verehrt von der Jungfrau Maria und Johannes dem Täufer, den höheren Mittelpunkt, umschwebt von Engelchören und himmlischen Heiligen, darunter in Anbetung und Betrachtung die verschiedenen Vertreter der Kirche auf Erden; beide Gemälde schließen oben bogenförmig ab — aber welch ein großer Abstand, welcher Gegensatz zwischen dem Werk des Italieners und dem des Deutschen! Rafael läßt den siegreich auferstandenen Christus in der Mandorla thronen; seine Heiligen, seine Apostel und Märtyrer zu beiden Seiten sind selbstbewußte, unabhängige Karaktere, auf den Wolken thronend, den olympischen Göttern vergleichbar; seine Theologen und Kirchenväter, die da um das heilige Sakrament gruppirt zu lebhaftem Disput versammelt sind, bilden bewegte mannigfaltige Gruppen, aus denen ein Heer von geistigen Gegensätzen spricht; von der Demuth des auf die Stufen des Altars hinsinkenden Jünglings bis zu dem trotzigen Widerspruch der zur Linken sich abkehrenden Häretiker. In drei Halbkreisen baut Rafael seine Anschauung vom römischen Kirchenideal auf; in vollendeter Formenfülle ergeht er sich auf breiter Wandfläche; er malt im Mittelpunkt der ganzen katholischen Welt für deren geistiges Oberhaupt.

„Dürer dagegen malt seine mäßig große Holztafel für den Nürnberger Rothschmied und Metallgießer, für den Altar einer Versorgungsanstalt von verarmten Mitbürgern. So spiegelte sich der christliche Himmel in einer deutschen Seele! Da ist keine Versammlung von gewiegten, auf sich selbst beruhenden, einander widerstreitenden Geistern. Alles geht hier auf in einem einzigen jubilierenden Gefühle, in der Freudigkeit an der Erlösung der Kreatur von allen Leiden durch das Mysterium des einen göttlichen Leidens. Welch ein Gedränge von endlosen heiligen Heerscharen, die aus der leuchtenden Ferne hinstreben nach dem Urquell des Lebens! Und da thront in unbeschreiblicher Hoheit Allvater und hält von seinem Schooße herab das weltbegnadigende Vermächtniß, den Kreuzesstamm an dem der Mittler eben seinen Tod erleidet. Ein Kreis von Seraphim schließt sich über der Dreifaltigkeit; zu deren beiden Seiten reiht sich der Chor der dienenden Engel mit den Marterwerkzeugen an. Eine Stufe darunter öffnet sich der Kreis der Heiligen; zu unserer Linken, also zur Rechten Gottes, geführt von der Jungfrau Maria, die Scharen der Märtyrer des neuen Testaments, zumeist durch Frauen vertreten; zur Rechten mit Johannes dem Täufer an der Spitze, die alttestamentarischen Helden, darunter David und Moses,

überhaupt dem mehr thätigen als duldenden Karakter der Urzeit gemäß, meistens Männer. In den Gewändern dieser Sphäre sind die Farben blaugrün und rosenroth vorherrschend. Daran schließen sich, vorwiegend in Roth und Gold, die Vertreter der kämpfenden und leidenden Kirche, nicht nach einzelnen Persönlichkeiten, sondern den deutschen Begriffen jener Tage entsprechend, nach Ständen geschildert. Links die Geistlichkeit, voran der Pabst. Mit einer einladenden Handbewegung kehrt sich der Kardinal nach dem schüchternen Stifter Landauer, der demüthig betend dakniet, gefolgt von Frauen seiner Familie. Der erste Entwurf zu diesem Profil des Stifters in schwarzer Kreide und von Dürers Hand bezeichnet: „Landawer sthfter 1511" ist im Besitz von William Mitchell in London; es ist das einzige Studium zum Allerheiligenbild, das aufgefunden wurde. — Auf der andern Seite schließen die weltlichen Stände den Kreis: der Kaiser in der idealen Greisengestalt Karls des Großen, im reichen Mantel von Gold und Pelzwerk, Könige und Fürsten, darunter der Doge, und weiter ein strammer Ritter in goldener buntverzierter Rüstung. Auch fehlt das heitere Bäuerlein nicht mit seinem Dreschflegel, und nicht ohne einen Anflug des landläufigen Spottes scheint ein bürgerlicher Jüngling ihn zu begrüßen, als wollte er sagen: und du bist auch da? Dazwischen schaut ein anderes Bauerngesicht mit komischer Gravität unter seinem hohen Filzhut heraus. Den Abschluß zur Rechten bilden wieder Frauen.

„Gewiß an ernster Getragenheit, an Ebenmaß der Linien, wie an Durchbildung der Gestalten kann sich die Tafel Dürers mit Rafaels Fresko im Vatikan nicht messen. Auch in der Komposition kann Dürers systematische Gründlichkeit und die überreiche Fülle der Figuren den Mangel an Flächenraum nicht ersetzen. Was bei Rafael in drei halbkreisförmigen Abstufungen hingelagert erscheint, thürmt sich bei Dürer in fünf geschlossenen Kreisen übereinander auf, wenn wir die reizende Landschaft mit See und Stadt, womit das Bild unten abschließt, hinzurechnen. Unten im Vordergrund dieser wundervollen Landschaft hat sich Dürer selbst abgebildet, in ganzer Figur dastehend wie ein Sieger mit dem langen wohlgepflegten Lockenhaar, angethan mit der faltenreichen Schaube, dem pelzverbrämten Festgewand jener Zeit. Er hält zu seinen Füßen eine Tafel mit der Inschrift, daß Albrecht Dürer, ein Nürnberger, das gemacht habe im Jahre 1511, darunter das Monogramm.

„Goldig zart und duftig ist das Ganze behandelt. Ohne durch Einzelnheiten zu fesseln und abzulenken, wirkt das Allerheiligenbild durch die einheitliche Gemüthsstimmung, die ihm zu Grunde liegt, durch das innige freudige Genügen in den Köpfchen der Heiligen, durch den Reiz liebevoller Ausführung und durch eine helle und doch lebhafte Farbenharmonie, die alles Stoffliche verklären will. Es liegt eine idealische Absichtlichkeit in der Wahl dieses Kolorits. In keinem andern Gemälde weder Dürers, noch eines andern Meisters, ist seitdem eine solche Vergeistigung der Farbe ange-

strebt worden. Es ist, als hätte er nach den malerischen Aequivalenten des Sphärenklanges gesucht. Und heute noch leuchtet es unverändert in seiner ganzen, duftigen Farbenpracht — ein wahres Juwel der Kunst!

„Wohl zu ernsten Gedanken, zu geistreichen Bemerkungen wollte solch ein Bild nicht anregen, und in den Prunkgemächern der Großen dieser Welt wäre es schlecht am Platze gewesen. Dem Volke aber, das sich zum Gottesdienste versammelt, dem lebensmüden Greise, dem Armen, der zum Gebete seine Zuflucht nimmt, mußte es ins Herz lachen, wie eine tröstende Botschaft. Auf leidende, bekümmerte schlichte Gemüther konnte sein Anblick die erhebende Wirkung nicht verfehlen, und in sofern ist es das Muster eines christlichen Altarbildes." — Es ist ein lebendiger Zeuge, daß dem Deutschen allein das seelische Innere, das Gemüthsleben innewohnt, von dem alle Romanen in blasser Ferne ewig ausgeschlossen bleiben.

Dürer war mittlerweile vor der Zeit gealtert und kränklich geworden. Zur Erholung unternahm der Künstler in den Jahren 1520 – 1521 eine Reise nach den Niederlanden, wo er wie ein siegreicher Held gefeiert wurde. Aus dem von Dürer geführten Tagebuch, in welchem er von sich immer in bescheidenster Weise spricht, mag eine Stelle dieses trefflich darlegen. Dürer war nach Antwerpen gekommen, um dem Einzug Karls V. beizuwohnen, der jedoch verschoben wurde. Die Antwerpener Künstler feierten dagegen den Einzug des größten Kaisers der Kunst nördlich von den Alpen. Dürer erzählt das in seiner schlichten Weise wie folgt:

„Am Sonntag, es war St. Oswalds Tag (den 5. August 1520), luden mich die Maler auf ihre Zunftstube mit meinem Weib und meiner Magd. Sie hatten alles voll Silbergeschirr und anderem kostbaren Zierrath und überköstliches Essen. Es waren auch ihre Frauen alle zugegen, und als ich zu Tische geführt wurde, da stand das Volk zu beiden Seiten, als führe man einen großen Herrn. Es waren unter ihnen auch Männer von gar trefflicher Persönlichkeit, die sich alle mit tiefer Verbeugung auf das Allerdemüthigste gegen mich benahmen, und sagten, sie wollten, so viel wie möglich, alles das thun, was sie wüßten, das mir lieb wäre." — Dann erzählt er, daß der Rath der Stadt ihm durch den Rathsboten ein Weingeschenk überbringen ließ, und fährt fort: — „Nachdem wir so lange fröhlich bei einander gewesen, bis spät in die Nacht, da geleiteten sie uns mit Windlichtern (Laternen) gar ehrenvoll heim und baten mich, ich solle ihres guten Willens stets sicher und gewärtig sein, und ich möchte machen was ich wollte, so würden sie mir dabei alle behülflich sein. Hierauf dankte ich ihnen und legte mich schlafen."

Aehnliche Ehren wurden ihm in den Niederlanden überall bezeugt. In Brüssel erhielt Dürer aus Rom die Nachricht von dem Tode Rafaels, was ihn sehr betrübte. Der große italienische Rivale Dürers hatte ihm durch einen seiner Schüler, Thomas von Bologna, einen goldenen Ring, „antik mit einem gar gut geschnittenen Stein" überbringen lassen, den Dürer als

Vermächtniß sehr hoch schätzte. Kurz nachher gab er dem italienischen Maler einen ganzen Druck seiner Werke, „daß er mir nach Rom geschickt werde durch einen andern Maler, der mir des Rafael Werk dagegen schicken soll."

Der innige Verkehr Dürers mit dem großen römischen Meister hatte schon in den Jahren 1514 – 1515 begonnen. Es wird viel darüber gestritten, wer von den beiden großen Meistern sich dem andern zuerst genähert habe. Der italienische Kunsthistoriker Vasari legt großes Gewicht darauf, daß Dürer der erste gewesen sei, der dem Römer entgegen kam, was schon aus dem einzigen Grunde unwahrscheinlich ist, weil Rafael bis dahin noch in Deutschland unbekannt, Dürers Ruhm hingegen schon zur Zeit als Rafael noch ein Knabe war, in Italien weithin erklang und sein Name als großer Künstler, besonders durch seine Stiche, in den ausgedehntesten Kreisen ganz Europas bekannt war. Doch ist das so oder so gewiß unwesentlich, denn in einem Fall wäre der Deutsche der Höflichere, Zuvorkommendere gewesen, im andern hätte der jüngere Römer dem älteren, auf dem Gipfel der Kunst stehenden Meister den gebührenden Respekt bezeigt, was wohl sicherer anzunehmen ist. Genug, sie lernten sich aus der Ferne durch Austausch ihrer Arbeiten kennen. Rafael schickte eine Anzahl Handzeichnungen an Dürer, darunter eine mäßig umfangreiche mit Rothstift ausgeführte Studie von zwei nackten Männern und der Anlage eines dritten, um dem deutschen Meister „seine Hand zu weisen," wie Dürer selbst darauf anmerkte. Diese Studien befinden sich in der Albertina zu Wien. Dürer hingegen sandte dem italienischen Künstler sein Bildniß, nicht bloß, um ihm seine Hand zu weisen, sondern auch ihm das Gesicht zu zeigen. Dürers Bild, dessen bewunderte Malerei ich schon geschildert habe ||||), ging nach Rafaels Tode in den Besitz von dessen Schüler und Erben, Giulio Romano über, der es mit nach Mantua nahm und, nach Vasari's Zeugniß, als kostbaren Schatz verehrte. Daß Rafael Dürers Kunst gewürdigt hat, geht auch daraus hervor, daß der Römer unseres deutschen Meisters „Kreuztragung Christi" in Kupferstich zu einem Motiv in seinem herrlichen, unter dem Namen "Il spasimo" bekannten Gemälde angenommen hat. Man ist sogar geneigt gewesen," sagt von Eye, „der Darstellung des deutschen Meisters im Einzelnen Vorzüge vor der Bearbeitung des Italieners einzuräumen." — Freilich wird aus der Vergleichuug der beiden Werke recht klar, welchen großen Vorzug das Kunstwerk erlangt, das, von allen Mitteln materieller Hülfe unterstützt, einer vollkommenen Durch- und Ausbildung theilhaftig wird. Dürer durfte seine großen Gedanken nur denken und nothdürftig mit Pinsel und Grabstichel in schlichten Zügen andeuten, während jenem alle denkbaren Mittel zu Gebote standen, seinen Ideen mit vollem Glanz von Licht und Farbe Ausdruck zu verleihen. §)

Uebrigens war Dürers Ruhm in Italien schon damals so allgemein verbreitet, daß Ulrich von Hutten im Jahre 1518 an Pirckheimer schreiben konnte: „Ich zweifle nicht daran, daß es Musik in Euren Ohren sein wird, wenn ich Euch berichte, man rühmt es den Nürnbergern nach, der Apelles

der neuen Zeit sei einer der Ihrigen, dem selbst die Italiener, die sonst nichts Deutsches anerkennen wollen, nicht bloß aus freien Stücken den Vorrang einräumen, sondern dem sie auch wohl ihre (eigenen) Werke unterschieben, um sie verkäuflich zu machen." ʃʃ) Daß in Italien Dürers Werke von dem berühmten Kupferstecher, Marcantonio Raimundi, der auch Rafaels Kupferstecher war, nachgestochen wurden, ist allgemein bekannt. Sallet berichtet, daß viele Italiener Dürers Werke theils nachgemacht, theils plagiarisirt hätten, so z. B. Andrea Spinelli (1540), ein renommirter venezianischer Medailleur, der auf der Rückseite einer Medaille des Senators Hieronymus Zane Dürers „Hieronymus in der Wüste" recht geschmackvoll kopirt habe. „Dürer," fügt Sallet hinzu, „war in Venedig sehr beliebt. Merkwürdig sei es, daß auch jetzt noch in Oberitalien, z. B. in Verona, eine Menge Dürer'scher Blätter zu finden wäre, jeder Trödler habe Dürer, Originale und Kopien." ꝑ)

Dürer fand die erhoffte Stärkung in den Niederlanden nicht, er kam von dort leidend zurück und kränkelte seitdem, bis ihn der Tod am 6. April 1528, noch nicht 57 Jahre alt, von seinen Leiden befreite. — Ueber Dürer als Schriftsteller und Dichter zu sprechen, ist die Zeit zu weit vorgerückt, und muß ich das für einen zweiten Vortrag aufsparen: doch mag bemerkt werden, daß sein Buch über die Proportionslehre des menschlichen Körpers einen klassischen Ruf erlangte und in deutscher Sprache, sowie in lateinischer, italienischer, französischer, englischer, spanischer und holländischer Uebersetzung wohl fünfzig Auflagen erlebt, und noch heute die gefundene Würdigung nicht verloren hat. Auch seine meisterlichen Portraitgemälde muß ich übergehen, doch mögen die unterbreiteten Photogravuren Ihnen zeigen, zu welcher kaum je wieder erreichten Größe und Vollkommenheit er es auf diesem Gebiet der Kunst brachte.

Bezüglich Dürers Stellung zur Reformation, die damals alle Welt bewegte, will ich nur bemerken, daß er den Uebergang mitmachte, daß er eine große Verehrung für Luther hegte, daß Melanchthon, dessen Bild er gemalt hat, zu seinen vertrautesten Freunden zählte; daß auf der andern Seite er niemals in ostensiver Weise gegen die alte Kirche hervorgetreten ist. Nach seiner Rückkehr aus Holland malte er das Bild von Luthers Gegner, Erasmus von Rotterdam, der sich viel darauf einbildete, daß ihn der deutsche Meister portraitirt habe. Dürer verkehrte auch persönlich und brieflich mit diesem gewiß großen Gelehrten. Auch Luthers Portrait wollte er malen, aber dazu ist es nicht gekommen. In den letzten Lebensjahren muß ihn das Treiben der Bilderstürmer, an deren Spitze der wuthschnaubende Osiander stand, tief erschüttert haben, drohte diese Rohheit doch seinen ganzen Schöpfungen mit Vernichtung. Wenn einzelne protestantische Schriftsteller ihn als einen strengen Parteigänger der Reformation zu schildern sich bemüht haben, ihn mit Hans Sachs (für den ich die größte Achtung hege) auf einer Höhe stellen wollen, so zeugt das nur von einem krassen Zelotismus. Die wahre Kunst kennt keinen Sektenglauben!

Kein Künstler hat einen so gewaltigen und dauernden Einfluß auf die Entwickelung und Gestaltung sowohl wie auch auf die Popularisirung der Kunst ausgeübt, als Albrecht Dürer. Nicht Leonardo da Vinci, nicht Michael Angelo, nicht Rafael, nicht Tizian, nicht Corregio, lauter Namen, die jetzt in aller Welt Munde leben! Und warum? Diese waren die Meister der aristokratischen Welt, obwohl kein Tüttelchen mehr geistig und individuell so, als Dürer; und ihre Kunst, sowie die Bewunderung derselben beschränkte sich anfänglich vorzugsweise auf die Städte des Sonnenlandes Italien, wo sie lebten und ihre Werke schufen.

Ist es ein großer und häufig vorkommender Irrthum gekrönter Häupter gewesen, mit einem Zauberschlag um sich eine Kunstwelt hervorzurufen, das Talent an ihrer Seite fesseln zu wollen, so hat es doch in wirklich hocherregten Zeiten immer einzelne Persönlichkeiten darunter gegeben, die mit Einsicht, äußeren Mitteln und jener Freiheit des Geistes ausgestattet, welche die Selbstständigkeit des anderen Geistes versteht, um große Aufgaben an die Künste zu stellen und ihre Durchführung zu fördern. In Italien war dies damals der Fall. Erst die Medizeer in Florenz, dann die Päbste Julius II. und Leo X. in Rom bildeten solche Mittelpunkte, ohne die wir vergebens nach den Werken eines Rafael, Michael Angelo, Bramante und der ganzen Zahl ihrer Schüler fragen würden. Jetzt umschließt ein Palast, der Vatikan, mit der Peterskirche zur Seite, die Meisterwerke derselben. Von dort aus verbreitete sich ihr wohlbegründeter Ruf, aber nur langsam und dann erst wieder nur in den höheren Kreisen, während das Volk, selbst in Italien, nur schwach davon berührt wurde.

Anders war es der Fall mit Albrecht Dürer. Wohl ragte seine Kunst ebenso hoch empor, als die der genannten Zeitgenossen, ja überstrahlte diese in mancher Hinsicht, sowohl in den Ideen als auch in der Komposition, und was die technische Durcharbeitung betrifft, darin kommt keiner von Allen ihm gleich. Aber Dürer war der Demokrat, der Volksmann unter den Künstlern, ja der erste aller Künstler, der wirksam mit der vollendeten Kunst ins Herz des Volkes drang. Dieser volksthümliche Künstler, der mit seinen Holzschnitten und Kupferstichen in jedes Haus, in jede Hütte trat, und dort den Sinn für die Kunst weckte, der konnte nur in Deutschland leben, und dieser Meister war Albrecht Dürer. Leider hatte Deutschland, wo der Bilderschmuck der Kirchen ein paar Jahrhunderte lang mindestens theilweise verpönt war, den großen Meister fast aus den Augen verloren, während der Ruhm und Glanz der italienischen Meister nach allen Richtungen erscholl. Man durfte, wie Goethe sich an Lavater ausdrückt, den Werth Dürers nicht laut nennen. Erst in der letzten Hälfte dieses Jahrhunderts hat man die Augen geöffnet, und nun wird es auch offen gestanden, daß der deutsche Großmeister, Albrecht Dürer, an der Seite von Rafael Santi und Michael Angelo Buonarotti stehend, daß diese drei gemeinsam die höchste Dreifaltigkeit der Kunst bilden.

Albrecht Dürer's Mahnung.

An die Jünger der Kunst.

„Haltet euch an die Natur und wähnt in eitler Verblendung
Nicht, daß ihr möchtet wohl selbst Besseres schaffen, als sie!
Bloß einem Irrlicht würdet ihr folgen in thörichtem Irrwahn,
Und euch führte der Weg sicher dem Abgrunde zu!" —
Also hast du verkündet, o Meister, die ewige Wahrheit,
Daß nur in der Natur liege verborgen die Kunst.
Jünger Apelles', wollt ihr mit der himmlischen Magd euch vermählen,
Werbet bei Mutter Natur treu um die göttliche Braut!
Schwer ist der Kampf, doch wer ausharrend die Spröde besieget,
Wird sie erringen und sich ihrer Liebkosung erfreun.

Anmerkungen.

*) Befremdend fiel es mir auf, daß sowohl Thausing wie Knackfuß, allerdings auf Herman Grimm (in Heft VII, „Ueber Künstler und Kunstwerke," Berlin, 1865) fortbauend, für Goethe den Ruhm vindiziren wollen, als ob dieser, vor allen Andern, Albrecht Dürer wieder der Vergessenheit entrissen habe. Ich besitze eine ganze Anzahl Schriften über Dürer und seine Kunst aus den Jahren 1533 bis 1800 und 1829, bevor überhaupt von Goethe auch nur eine Aeußerung über Dürer fiel, geschweige denn etwas von dem Dichter über den Künstler gedruckt worden, die alle bezeugen, daß der große Meister nicht vergessen war. So feierte man 1728 in Goslar den 200jährigen Todestag Dürer's in würdiger Weise, worüber eine Denkschrift von H. C. Arens ausführlich berichtet. Im Jahre 1781 wurde der 300. Geburtstag des Meisters in Dresden, München, Wien und anderen Städten mit großen Festlichkeiten begangen. Welchen Werth hat da Herrn Knackfuß' Satz (S. 136), daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch das Vorherrschen des französischen Kunstgeschmacks (allerdings eine Wahrheit), die Bewunderung Dürer's verloren gegangen, und daß der „junge Goethe der Erste" gewesen sei, der dessen Bedeutung wieder erkannt und gewürdigt, und „des männlichen Meisters holzgeschnitzteste Gestalt der glatten Modemalerei seiner Tage vorgezogen habe?" Ich bin ein großer Verehrer Goethe's, allein der Goethe-Kultus treibt doch zuweilen wunderliche Blüten.

**) Von Eye fügt seinem Buch: „Leben und Wirken Albrecht Dürer's," eine Tafel der sich 1573, 1580 und 1588 (letzteres Jahr nach Heller) im Besitz von Willibald Imhof d. ä., Pirckheimer's Enkel und Erben, befindlichen Werke Dürer's bei, worunter auch unter No. 28 ein sonst nirgends genanntes Selbstportrait Dürers aufgeführt erscheint: „Albrecht Dürers Contrafeit macht er 1492 hat auf den kopfh ein alte kappen." Auf der zweiten Liste wird es als ein „Defelein" (Täfelein) bezeichnet, auf der vierten erscheint es nicht mehr, war also wahrscheinlich verkauft. Dieses Bild läßt darauf schließen, daß Dürer von dem Selbstportrait des Jahres 1493 im „welschen Rock" eine Kopie für Pirckheimer auf eine Holztafel gemalt hat, welche sich in Pirckheimers Hause befand, als er aus Venedig schrieb; „mein welscher Rock läßt grüßen." Die bei Imhof angegebene Jahreszahl wird ein Schreibfehler, 1492 für 1493, gewesen sein und die alte Kappe war das venezianische Mützchen. Wo das Bild hingekommen, ist unbekannt. Vielleicht gelangte es auf irgend eine Weise später in den Besitz des Herrn Beireiß und dann war das Bild, welches Goethe sah, doch ein echtes Dürer Gemälde.

†) Knackfuß sagt zwar, daß sich Madrid und Florenz über den Besitz des Originals streiten, und neigt sich zu der Ansicht hin, daß das Original in Madrid sei. Ich halte das für einen Irrthum, denn das Madrider Gemälde entbehrt ganz des landschaftlichen Hintergrundes, der bei Dürer nie fehlen darf und sich auf dem Florenzer Bild wie folgt zeigt: Eine eben einschlafende Löwin auf Seite der Eva, daselbst auf dem Aste des Baumes ein grauer, rothgeschwänzter Papagei, im Vordergrund ein Pärchen Rebhühner, während auf der rechten Seite des Adam ein Baumpaar sich ebenso erhebt, wie auf der linken der Eva. Im Hintergrunde des Mannes ein liegender Hirschbock und ein Fasanenhähnchen. Dieser ganze landschaftliche Zubehör mangelt

auf dem Madrider Bild, weil es vielleicht für den Kopisten zu mühsam war, es nachzubilden. Hier ist nur ein dunkelgrüner, scharf abgegrenzter Boden und ein ebenso dunkler, fast schwarzer einfacher Hintergrund, ohne jegliches Leben der Natur, nur auf der linken Seite der Eva sieht man den für die Handlung unentbehrlichen Baum mit dem Apfel und der Schlange, sowie die Zweige und Blätter, welche die Schamtheile decken, alles auf's Dürftigste ausgeführt. Sollte nun wohl der Kopist mehr hinzugethan haben, als der Meister selbst? Dieses ist nicht denkbar. Freilich ist das Madrider Bild das besterhaltene von beiden, aber das dürfte einen wirklichen Kritiker nicht vom Erkennen des wahren Originals abhalten.

††) Hans Stark's Chronik; im Auszug abgedruckt in F. L. von Soden's „Kriegs und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg," 3 Bde. Erlangen, 1860. Bd. I, 323.

‡) A. von Eye: „Leben und Wirken Albrecht Dürers." Nördlingen, 1860. S. 245.

‡‡) Die Geschichte von dem Verbleib des Dürer'schen Originals und der Juvenel'schen Kopie ist noch nicht völlig aufgeklärt, doch mag die hier gebrachte Mittheilung zur schließlichen Lösung der Frage beitragen.

||) Siehe Wilhelm Lübke: „Geschichte der deutschen Kunst 2c." Stuttgart 1890, S. 695, woselbst sich auch eine Abbildung von Kranachs „Urtheil des Paris" befindet.

||||) Es mochte dieses von Dürer gemalte Selbstbild eine Kopie des großen Portraits von 1504 sein. Dasselbe ist verloren gegangen. Nach Vasari, der es im Leben Rafael's und noch ausführlicher im Leben Giulio Romano's schilbert, war es (mit Dürer's Worten „ein gemaltes Tüchlein") auf einer sehr feinen, ungrundirten Leinwand mit dünnen Leimfarben und ausgesparten Lichtern, so gemalt, daß es auf beiden Seiten sichtbar war. — Siehe Moritz Thausing: „Dürer." 2. Aufl. Leipzig, 1884: II, S. 93 - 94.

§) Von Eye, 277.

§§) Eduard Böcking: "Vlrichi Hutteni Opera." I, 199.

¶) Dr. Alfred von Sallet: „Untersuchungen über Albrecht Dürer." Berlin, 1874, Seite 30.

¶¶. Außer den in diesen Anmerkungen genannten Schriften sind noch, nebst einer reichhaltigen Kollektion Dürer'scher Stiche und Nachbildungen, welche sich theils im Kunstmuseum, theils in der städtischen Bibliothek und theils im Besitz des Kunstkenners, Herrn Wilhelm Karrmann, in Cincinnati befinden, unter andern folgende Werke von mir benutzt worden:

1. Dürer's eigene Schriften. — „Underweysung der Messung 2c." Nürnberg. 1525, — "De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum &c." in lat. conversi (a Joach. Camerarius), Norimb. 1582 - 1584. — „Dürers Briefwechsel, Tagebücher und Reime." Herausgegeben von Moritz Thausing. Wien, 1872.

2. Christoph Scheurl: "Commentarius de vita et obitu Dom. Ant. Kressen &c." Nor. 1515. — Enthält Nachrichten über Dürers Jugendleben.

3. Pirckheimer, Bilib. "Opera &c." ed. Mich. Goldastius. Frankf. 1610.

4. Vasari. Giorgio: "Vite de piu eccellente pittori &c." Fior. 1550 - '67.

5. Neudorffer, Joh. „Nachrichten von Künstlern 2c. in Nürnberg." Nürnb. 1547.

6. Wimpheling, Ch. "Epitome rerum Germanicarum." Straßburg, 1565.

7. Sandrart, Joachim von. "L'Academia tedesca della architectura, scultura e pittora oder teutsche Academie der edlen Bild- Bau- und Mahlerkunst." 4 Th. in 2 Bänden. Nürnberg, 1675 - 1679.

8. Sandrart. "Academia nobilissimae artis pictoria." Nürnberg, 1683.

9. Arend, H. C. „Das Gedechtniß der ehren eines der vollkommensten Künstler, Albrecht Dürer ꝛc." Goslar, 1728.

10. Will, Geo. Andreas. „Nachrichten aus dem Reich der Kunst...... der Stadt Nürnberg." Nürnberg u. Altdorf, 1752.

11. Will. „Geschichte der Nürnberger Maler Academie." Altdorf, 1768.

12. Will. „Nürnbergisches Gelehrten Lexicon." 4 Bde. Nürnb. u. Altb. 1755.

13. Schöber, D. G. „Albrecht Dürer, e. der größten Meister Leben ꝛc." Lpz. 1769.

14. Murr, C. G. von. „Journal zur Kunstgeschichte." 3 Bde. Nürnb. 1785 – '89.

15. Roth, J. F. „Leben Albrecht Dürers." Leipz. 1791.

16. Fernow, C. L. „Albrecht Dürer und seine Werke." Göttingen, 1802.

17. Bartsch, Adam, und Passavant, J. P. "Le Peintre Graveur." Wien, 1808 und Leipzig, 1842.

18. Heller, Max. „D. Leben u. d. Werke Albrecht Dürers." 2 Bde. Bamb. 1827 – '31.

19. Nagler, G. B. „Albrecht Dürer und seine Kunst." München, 1827, (II. 1838).

20. Campe, F. „Reliquien von Albrecht Dürer." Nürnberg, 1828.

21. Wagner, S. „Scenen aus dem Leben von Albrecht Dürer. Nebst Erläuterungen von J. G. von Quandt." Dresden, 1829.

22. Auszüge aus der Scheurl'schen Chronik (1600 – 1668), im Besitz des Herrn Dr. von Scheurl in Erlangen, mitgetheilt von Soden in seiner Geschichte der freien und des h. röm. Reiches Stadt Nürnberg. Erlangen, 1863.

23. Hagen, Prof. H. A. "Rafaels Disputa." Im Archiv für die zeichnenden Künste. VI, 124 ff. Leipzig, 1860.

24. Heaton, Mrs. Charles. "The History of the Life of Albrecht Duerer of Nueremberg." London, 1871.

25. Scott, William B. "Albrecht Duerer, his life, and works." Lon. 1872.

26. Duplessis, Georges, "Oeuvres de Albert Duerer, reproduit et publie par Amand-Durand," Paris, 1877.

27. Knackfuß, H. „Dürer. Mit Abbildungen." 3. Aufl. Bielefeld u. Leipzig, 1895.

Und mehrere andere Werke, darunter die Schriften von Doppelmayr, B. K. Stark, Seckendorf, Weise, Retberg, Hausmann, Luthardt, Kaufmann, Sidney Colvin, Pfister, Falke, Seubert ꝛc.